BIANCO E NERO

SOMMARIO

LA BIENNALE DI VENEZIA MANIFESTAZIONI 1974

Il sommario segue in III pagina di copertina

MENSILE

SETTEMBRE/DICEMBRE 1974

9/12

ANNO XXXV

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

BN

LA BIENNALE DI VENEZIA MANIFESTAZIONI 1974

a cura di
Franco Mariotti

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
Casella Postale 7216-00100 Roma
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

L'ultimo fascicolo monografico '74 di **Bianco e Nero** è dedicato a quello che, nel campo dello spettacolo e della cultura, è certamente uno degli avvenimenti di maggior riguardo dell'anno: la ripresa della Biennale di Venezia, Ente e sigla che hanno assorbito, come è noto, la Biennale di arti figurative propriamente detta, la Mostra internazionale d'arte cinematografica, il Festival internazionale del Teatro, il Festival internazionale della Musica.
Con la nuova legge del 26 luglio 1973, n. 438, l'Ente autonomo « La Biennale di Venezia » assume non solo un nuovo volto e diversa struttura, ma si modifica anche sostanzialmente passando da ente organizzatore di manifestazioni a ente promotore di cultura. Con la nuova legge vengono date alla nuova Biennale prospettive e dimensioni più vaste, che abbracciano la città di Venezia sull'intero suo comprensorio urbano e si estendono alla regione veneta, alle altre città e regioni d'Italia fino a superare i confini dell'Europa e del mondo.
Il nuovo Statuto non si limita solo ad allargare finalità e competenze dell'Ente e a modificarne le strutture, ma afferma ed infonde un nuovo spirito che si fonda sulla democrazia e sull'antifascismo, con un preciso richiamo all'interdisciplinarietà delle manifestazioni in un loro decentramento non elitario ma autenticamente popolare.
Il nostro fascicolo non intende entrare nel merito dei vari punti di vista, interni o esterni all'Ente e alle manifestazioni, ma lasciare la parola ai documenti, alla testimonianza dell'attività svolta e delle opinioni dei responsabili: ci pare utile e significativo cioè offrire materiale informativo di fonte diretta, raccolto tutto insieme, brevemente rielaborato, alleggerito degli elementi limitati alla stretta attualità.

Intendiamo sottolineare, in proposito, che qui pubblichiamo fra l'altro il vecchio statuto, la nuova legge, il piano quadriennale di massima 1974-77. Da tali strumenti si ricava anche che lo schema di struttura e di funzionamento della Biennale sostanzialmente è il seguente:
a) finanziamenti: un miliardo di lire dallo Stato, di cui 750 milioni sul bilancio del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo e 250 milioni sul bilancio del Ministero per la Pubblica Istruzione; 93 milioni dal

Comune di Venezia e 4 dalla Provincia di Venezia; un contributo dalla Regione Veneto, di cui non è fissata l'entità. Al riguardo va precisato che la Biennale ha riscosso, fino alla fine del '74, soltanto il contributo dello Stato. Va anche detto che in questa somma sono comprese non solo le spese relative alle varie manifestazioni (permanenti, itineranti, variamente articolate, come si legge), ma — e prima di tutto — le spese relative alla gestione normale dell'Ente, stipendi del personale fisso compresi (42 dipendenti);

b) il Consiglio Direttivo è composto di 19 membri, nominati 3 dal Consiglio dei Ministri, 3 dal Consiglio Comunale di Venezia, 3 dalla Provincia, 5 dalla Regione, 3 dalle Confederazioni Sindacali maggiormente rappresentative, 1 dal personale di ruolo dell'Ente, 1 è il Sindaco di Venezia. Elegge nel suo seno il Presidente. Il Consiglio non è rinnovabile, allo scadere del mandato dei quattro anni. Il Collegio Sindacale è composto da 5 membri più 2 supplenti, nominati 1 dal Ministero per il Tesoro (Presidente), 2 dal Consiglio Comunale di Venezia, 2 dal Ministero per la Pubblica Istruzione, 2 dal Ministero per il Turismo e lo Spettacolo.

c) il Segretario Generale è nominato dal Consiglio subito dopo l'entrata in vigore della legge, a tempo indeterminato;

d) i direttori di Settore sono nominati per quattro anni, dal Consiglio;

e) le commissioni degli esperti relative a ogni Settore sono nominate per due anni dal Consiglio Direttivo;

f) l'attività annuale deriva la sua impostazione dal Convegno progettuale annuale;

g) secondo le risultanze di tale Convegno i direttori propongono al Consiglio un programma di attività che dopo l'approvazione essi hanno la responsabilità di realizzare.

Il lettore troverà nel complesso un quadro non si vuol dire raro ma certamente inconsueto, scoprirà forse qualcosa che credeva di conoscere già e forse verrà a contatto con qualcos'altro di cui ignorava l'accadimento. Il lettore e lo studioso, ci auguriamo, non rimarranno delusi.

f. m.

LA BIENNALE DI VENEZIA
E LE MANIFESTAZIONI 1974

R.D.L. 21 luglio 1938, XVI, n. 1517

Legge 26 luglio 1973, n. 438

Il Piano Quadriennale di massima

Programma ufficiale ottobre-novembre 1974

Perché Cile

Ordinamento dell'Esposizione Biennale internazionale d'Arte di Venezia del 21 luglio 1938

R. DEC. LEGGE 21 luglio 1938, n. 1517 (pubblicato sulla G.U. 6.10.1938, XVI, n. 229)

Art. 1 - È istituito un Ente autonomo denominato « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

Esso ha sede in Venezia ed ha personalità giuridica.

Tutte le manifestazioni indette dalla « Biennale » a norma del presente decreto sono autorizzate in linea permanente e non si applicano ad esse le disposizioni di cui al R. decreto-legge 29 gennaio 1934, n. 454, convertito nella legge 5 luglio 1934, n. 1607.

Art. 2 - La « Biennale » provvede alla organizzazione e alla gestione:
1. della Esposizione internazionale d'arte figurativa, che ha luogo in Venezia ogni due anni, a norma del R. decreto-legge 13 gennaio 1930, n. 33;
2. della Mostra internazionale d'arte cinematografica, che ha luogo ogni anno in Venezia, a norma del R. decreto-legge 13 febbraio 1936, n. 891;
3. di manifestazioni d'arte drammatica e musicale.

La Biennale, in esecuzione a mandato dei competenti Ministeri, provvede inoltre ad organizzare all'estero mostre d'arte figurativa italiana.

Art. 3 - L'Esposizione internazionale d'arte figurativa comprende pitture, sculture, disegni, stampe, nonché prodotti d'arte decorativa di tipica tradizione veneziana.

Essa ha per scopo di far conoscere e valorizzare, nel raffronto delle varie manifestazioni internazionali d'arte moderna, le opere e gli artisti più significativi.

La Biennale può bandire concorsi ed assegnare premi; l'accettazione, la scelta e la premiazione delle opere, nonché i concorsi e la organizzazione della esposizione sono disciplinati da speciali regolamenti.

Art. 4 - La Mostra internazionale d'arte cinematografica costituisce il vaglio supremo della migliore produzione cinematografica annuale di ogni paese, presentata nella edizione originale.

L'anzidetta Mostra si effettua nel periodo estivo, mediante pubbliche proiezioni e può essere integrata con altre manifestazioni cinematografiche.

Alla fine della Mostra, su giudizio di una Giuria internazionale, vengono assegnati la « Coppa Mussolini » ed altri premi.

La Mostra è disciplinata da uno speciale regolamento da approvarsi con Regio decreto su proposta del Ministero per la cultura popolare di concerto con il Ministro per l'educazione nazionale.

Art. 5 - Le manifestazioni d'arte drammatica e musicale hanno carattere internazionale e comprendono:

1. spettacoli di arte drammatica da tenersi di preferenza all'aperto, durante il periodo estivo;
2. concerti di musica da camera e sinfonica che possono essere integrati da rappresentazioni coreografiche; essi hanno luogo nei mesi di settembre-ottobre.
Le manifestazioni di arte drammatica e musicale sono organizzate di intesa col comune di Venezia, sia direttamente che a mezzo di altri Enti, previa approvazione dei programmi da parte del Ministero della cultura popolare.

Art. 6 - Le mostre d'arte italiana all'estero hanno per oggetto la pittura, la scultura e l'incisione moderna.
La Biennale provvede all'attuazione di dette mostre nei limiti del mandato conferitole.

Art. 7 - La Biennale è amministrata da un Consiglio composto come segue:
a) una persona di chiara fama, residente in Venezia, designata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri;
b) il podestà di Venezia;
c) un rappresentante del Partito Nazionale Fascista;
d) un rappresentante del Ministero dell'educazione nazionale;
e) un rappresentante del Ministero delle corporazioni;
f) un rappresentante del Ministero della cultura popolare;
g) il preside della provincia di Venezia;
h) il presidente della Confederazione nazionale fascista dei professionisti e degli artisti.
Il Consiglio di amministrazione della Biennale ha un presidente ed un vice presidente, nominati dal Duce tra le persone indicate alle lettere a) e b).

Art. 8 - I componenti del Consiglio di amministrazione di cui alle lettere d), e) ed f), sono nominati con decreti dei rispettivi Ministri; quello di cui alla lettera a) con decreto del Duce; quello di cui alla lettera c) dal Segretario del Partito Nazionale Fascista, Ministro Segretario di Stato.
I componenti il Consiglio di amministrazione durano in carica quattro anni e possono essere confermati.
In caso di vacanza nel corso del quadriennio, si provvede alla loro sostituzione nello stesso modo previsto per la nomina ed i nuovi nominati durano in carica per il periodo di tempo in cui sarebbero ancora rimasti in carica i sostituiti.

Art. 9 - Il Consiglio di amministrazione, oltre che interessarsi a tutte le attività e manifestazioni che sono proprie della Biennale, delibera relativamente:
— all'amministrazione dell'Ente ed all'ordinamento dei servizi e degli uffici;
— ai regolamenti necessari ad assicurare la migliore attuazione dei compiti affidati all'Ente;
— all'accertamento delle entrate ed alla destinazione dei beni e delle attività patrimoniali;
— agli acquisti, alle accettazioni ed al rifiuto dei lasciti e doni;
— alle transazioni, alle alienazioni ed ai contratti in genere;
— alle azioni da promuovere e da sostenere in giudizio;
— al trattamento economico ed allo stato giuridico del segretario generale e degli altri dipendenti;
— all'incremento dell'archivio storico d'arte contemporanea, annesso alla Esposizione internazionale d'arte figurativa, e della cineteca annessa alla Mostra internazionale d'arte cinematografica.

Art. 10 - Il presidente è l'organo esecutivo del Consiglio di amministrazione. In particolare:
— rappresenta la Biennale e ne firma gli atti ed i contratti;
— sovraintende agli uffici ed ai servizi e vigila sulla disciplina del personale;
— dispone per la preparazione dei bilanci e dei conti;
— dà le direttive ed indirizza gli affari di competenza dell'Ente;
— sta in giudizio sia come attore, che come convenuto;
— promuove gli atti conservativi dei diritti dell'Ente;
— cura la osservanza dei regolamenti e provvede alla esecuzione delle deliberazioni emanate dal Consiglio;
— assume, in caso di urgenza, i poteri del Consiglio per adottare i provvedimenti necessari al buon andamento amministrativo dell'Ente e alla tutela dei suoi diritti, riferendone al Consiglio nella sua prima adunanza per la ratifica.

Art. 11 - Il vice presidente coadiuva il presidente e lo sostituisce in caso di assenza o di impedimento.
Il Consiglio di amministrazione può affidare al vice presidente ed agli altri componenti speciali incarichi.

Art. 12 - Per l'attuazione dei compiti affidatile, la Biennale si avvale dell'opera di una speciale Commissione esecutiva.
La Commissione esecutiva ha un presidente nella persona del presidente della Biennale e quattro vice-presidenti, nelle persone del vice presidente della Biennale, del direttore generale per le antichità e belle arti, del direttore generale per il turismo e del direttore generale del commercio.
La Commissione è costituita dalle seguenti sottocommissioni:
a) sottocommissione per la Esposizione d'arte figurativa, composta di un rappresentante del Ministero dell'educazione nazionale, presidente; di un rappresentante del Ministero della cultura popolare; di un rappresentante dei Gruppi fascisti universitari; di un vice podestà del comune di Venezia e di tre artisti di chiara fama nominati dal presidente della Biennale;
b) sottocommisione per la Mostra d'arte cinematografica, composta del direttore generale della cinematografia, presidente; di un rappresentante del Ministero dell'educazione nazionale, di un rappresentante di Gruppi fascisti universitari, di un rappresentante dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.; di un rappresentante della Federazione nazionale fascista industriali dello spettacolo; di un rappresentante della Federazione nazionale fascista dei lavoratori dello spettacolo; del presidente dell'Ente provinciale per il turismo di Venezia; del direttore della Mostra di arte cinematografica e di due esperti nominati dal presidente della Biennale;
c) sottocommissione per le manifestazioni d'arte drammatica e musicale, composta del direttore generale per il teatro, presidente; di un rappresentante del Ministero dell'educazione nazionale; di un rappresentante dei Gruppi fascisti universari; di un vice podestà del comune di Venezia; di un rappresentante della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo; di un rappresentante della Federazione nazionale fascista dei lavoratori dello spettacolo; del presidente dell'Ente provinciale per il turismo di Venezia; del sovraintendente dell'Ente teatro « Fenice ».
Il presidente della Biennale indirizza e coordina l'attività delle sottocommissioni.
I componenti non di diritto delle sottocommissioni sono nominati dai vari Ministri competenti; essi durano in carica un biennio e possono essere confermati.

La Commissione esecutiva, per l'attuazione dei suoi compiti, si avvale dell'opera degli uffici della Biennale.

Art. 13 - La Biennale può avvalersi della collaborazione sia sotto forma collegiale che sotto forma individuale di personalità eminenti nel campo delle arti, tanto nazionali quanto straniere.
La nomina viene fatta dal presidente della Biennale salve le debite autorizzazioni.

Art. 14 - Le cariche di presidente, di vice presidente e di membro del Consiglio di amministrazione sono gratuite; la gratuità dell'ufficio non esclude tuttavia il rimborso delle spese che l'investito della carica sia obbligato a sostenere per l'esercizio delle sue funzioni.
Ai componenti la Commissione esecutiva e le giurie, il Consiglio di amministrazione assegna un'indennità diaria oltre il rimborso delle spese di viaggio.
Il rimborso delle spese e le indennità previste nel presente articolo saranno contenute nei limiti fissati dal regolamento di cui all'art. 17.

Art. 15 - Il Consiglio di amministrazione e la Commissione esecutiva sono convocati e presieduti dal presidente della Biennale; le sottocommissioni dal presidente della Biennale o dai rispettivi presidenti.
Le adunanze sono valide quando interviene la metà più uno dei componenti.
Le decisioni sono adottate a maggioranza di voti; in caso di parità prevale il voto del presidente.
Segretario del Consiglio di amministrazione e della Commissione esecutiva e delle sottocommissioni è il direttore amministrativo della Biennale.

Art. 16 - Le riunioni del Consiglio di amministrazione e della Commissione esecutiva hanno luogo in Venezia presso la sede della Biennale. E' tuttavia facoltà del presidente disporre che le riunioni abbiano luogo a Roma in sede da destinarsi.
Il Consiglio di amministrazione deve essere convocato almeno due volte all'anno; una di tali riunioni è riservata all'esame del bilancio preventivo, un'altra all'esame del conto. Può inoltre essere convocato tutte le volte che il presidente lo ritenga opportuno ovvero su richiesta dei Ministeri della educazione nazionale e della cultura popolare.

Art. 17 - La Biennale ha un segretario generale. Essa ha inoltre un direttore amministrativo, un direttore della Mostra internazionale di arte cinematografica ed altri funzionari e dipendenti in proporzione alle sue esigenze.
Uno speciale regolamento da approvarsi con Regio decreto ai sensi dello art. 1, n. 3 della legge 31 gennaio 1926, n. 100, su proposta del Duce di concerto con il segretario del Partito Nazionale Fascista, Ministro Segretario di Stato, e con i Ministri per le finanze, per l'educazione nazionale, per le corporazioni e per la cultura popolare, disciplina l'ordinamento degli uffici e dei servizi, il numero e la qualifica del personale, nonché le attribuzioni, lo stato giuridico ed il trattamento economico del segretario generale, del direttore amministrativo, del direttore della Mostra d'arte cinematografica e degli altri funzionari e dipendenti.

Art. 18 - Il segretario generale è consulente artistico di tutte le manifestazioni della Biennale, ed a lui spetta in particolare modo l'attuazione della Esposizione biennale internazionale d'arte figurativa. Esso partecipa con voto consultivo alle riunioni del Consiglio di amministrazione ed è membro di diritto delle sottocommissioni di cui all'art. 12.

Art. 19 - La Biennale provvede ai suoi compiti:
a) con i redditi del patrimonio;
b) con i contributi dello Stato, del comune e della provincia di Venezia, da stabilirsi con Regio decreto su proposta del Duce, di concerto con i Ministri interessati giusta l'art. 3, n. 1, della legge 31 gennaio 1926, n. 100;
c) con i proventi della gestione;
d) con eventuali contributi di altri enti.
Le entrate vengono ripartite fra i vari capitoli del bilancio, a seconda della loro provenienza.
Nel caso previsto del capoverso dell'art. 2 viene provveduto con gestione separata e tutte le spese sono a carico dello Stato sul bilancio del Ministero della cultura popolare.

Art. 20 - Il comune di Venezia cede in uso alla Biennale gli edifici destinati e da destinarsi, in modo continuativo, alle manifestazioni da questa organizzate.
Il comune provvede, a proprie spese ed a mezzo dei propri organi tecnici, alla conservazione e manutenzione degli edifici anzidetti e dei giardini circostanti e sono a suo carico le relative imposte sui terreni e fabbricati.
Il comune di Venezia è tenuto inoltre ad anticipare alla Biennale per il normale servizio di cassa, relativo alla gestione della « Esposizione internazionale d'arte figurativa » e della Mostra internazionale d'arte cinematografica somme sino alla concorrenza massima di L. 500.000 all'anno.
Per tali anticipazioni non viene corrisposto al Comune alcun interesse.

Art. 21 - L'esercizio finanziario della Biennale ha inizio il 1° gennaio e termina il 31 dicembre successivo.
L'esercizio comprende tutte le operazioni che si verificano durante il periodo cui esso si riferisce, e la relativa contabilità distingue le operazioni che riguardano la gestione di bilancio da quelle che riguardano le variazioni dell'ammontare e della specie del patrimonio.
La Biennale deve tenere aggiornato un preciso inventario di tutti i beni mobili ed immobili di sua proprietà, nonché un elenco di tutti i titoli, atti, carte e scritture relative al patrimonio ed alla sua amministrazione.
L'inventario e l'elenco tengono distinte le singole attività dell'Ente.
Il riepilogo dell'inventario è allegato al bilancio di previsione e al conto consuntivo.

Art. 22 - L'andamento finanziario e contabile della Biennale è sottoposto alla vigilanza dei sindaci.
I sindaci sono tre e vengono nominati dal Duce su proposta, rispettivamente, del ministro per le finanze, del comune di Venezia e della provincia di Venezia.
I sindaci vigilano, in special modo, sulla riscossione delle entrate e sulla erogazione delle spese, sulla conservazione e sulla messa in valore del patrimonio, sulle scritturazioni contabili relative alla gestione e sui documenti che abbiano attinenza al patrimonio.
Essi sono inoltre tenuti ad esaminare, nel tempo prescritto, i bilanci ed i conti; ad effettuare, almeno una volta l'anno, la verifica di cassa ed a riferire su ogni altra questione, che interessi la gestione finanziaria ed economica della Biennale, al presidente, il quale deve tempestivamente informare i Ministeri competenti.
Alla fine di ogni esercizio finanziario il Consiglio di amministrazione può liquidare ai sindaci un compenso per l'opera da essi prestata.

Art. 23 - Il bilancio di previsione delle entrate e delle uscite deve essere compilato entro il 15 ottobre dell'anno precedente a quello cui si riferisce. Il presidente deve presentare il bilancio all'esame del Consiglio di amministrazione entro il 15 novembre, dopo aver sentito i sindaci.
Non oltre il 30 novembre successivo il bilancio deve essere inviato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, che lo approva sentiti i Ministri per la educazione nazionale e per la cultura popolare, secondo la rispettiva competenza. Il bilancio viene trasmesso anche al Ministero delle Corporazioni.

Art. 24 - Le entrate e le spese del bilancio sono ripartite nei seguenti capitoli:
1. spese generali;
2. gestione della Esposizione internazionale d'arte figurativa;
3. gestione della Mostra internazionale d'arte cinematografica;
4. gestione della manifestazione d'arte drammatica e musicale.

Tutte le entrate e le spese devono essere imputate ai relativi capitoli, né è consentito il trasporto di fondi da un capitolo all'altro.

Art. 25 - Il presidente è tenuto a rendere il conto entro tre mesi dalla chiusura dell'esercizio.

Il conto deve essere sottoposto insieme con i documenti giustificativi, all'esame preventivo dei sindaci, che devono provvedere entro il termine di un mese dalla consegna.

Non oltre il 15 di maggio il conto deve essere discusso dal Consiglio di amministrazione ed entro il 30 maggio successivo esso deve essere inviato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, che lo approverà dopo aver sentiti i Ministri per l'educazione nazionale e per la cultura popolare, secondo la rispettiva competenza. Il conto deve essere inviato anche al Ministero delle corporazioni.
La contabilità delle gestioni speciali di cui al 3° comma dell'art. 19 deve essere unita al conto.

Art. 26 - Gli avanzi di gestione sono accantonati per sopperire alle eventuali deficienze dei rispettivi capitoli degli esercizi futuri. Tali avanzi sono esenti da imposte e tasse di qualsiasi genere.

Le somme eccedenti i bisogni ordinari della Biennale devono essere depositate, a interesse, di regola presso Casse di risparmio ordinarie, Casse postali di risparmio, Istituti di credito di diritto pubblico.

Art. 27 - I servizi di cassa sono disimpegnati dalla tesoreria municipale; quelli bancari da un Istituto di credito di diritto pubblico scelto dal Consiglio di amministrazione.

I mandati per essere esigibili devono portare la firma del presidente e del direttore amministrativo.

Art. 28 - La tutela nei confronti della Biennale viene esercitata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri; la vigilanza dai Ministeri dell'educazione nazionale e della cultura popolare, a seconda della rispettiva competenza. In particolare, spetta al Ministero dell'educazione nazionale la vigilanza sull'Esposizione internazionale d'arte figurativa, ed al Ministero della cultura popolare la vigilanza sulla Mostra internazionale d'arte cinematografica e sulle manifestazioni d'arte drammatica e musicale.

L'accettazione dei lasciti e dei doni e l'acquisto di beni immobili vengono autorizzati con Regio decreto, su proposta del Duce, di concerto con i Mi-

nistri per l'educazione nazionale e per la cultura popolare, ai sensi della legge 5 giugno 1850 n. 1037.

Art. 29 - Entro il 30 giugno di ciascun anno il presidente è tenuto a riferire, con dettagliata relazione scritta, alla Presidenza del Consiglio dei Ministri su tutto l'andamento artistico e finanziario della Biennale.
Tale relazione è inviata anche ai Ministri per l'educazione nazionale, per le corporazioni, per la cultura popolare, nonché al podestà ed al preside della provincia di Venezia.

Art. 30 - La Biennale, senza che sia necessaria una speciale autorizzazione, è ammessa ad usufruire per tutte le sue manifestazioni delle facilitazioni ferroviarie e doganali previste dal R. decreto-legge 16 dicembre 1923, n. 2740, convertito nella legge 17 aprile 1925, n. 473.

Art. 31 - Durante il periodo nel quale sono indette da parte della Biennale le manifestazioni previste dal presente decreto, vengono concesse riduzioni ferroviarie, nella misura e per la durata da stabilirsi, di volta in volta, dal Ministero delle comunicazioni.
La Biennale è autorizzata a percepire sui biglietti a riduzione le quote di cui al R. decreto-legge 17 febbraio 1927, n. 359, convertito nella legge 22 dicembre 1937, n. 2684.

Art. 32 - La liquidazione dei diritti erariali sui proventi delle manifestazioni organizzate dalla Biennale, ove non sia applicabile il disposto dell'art. 1 del R. decreto-legge 26 settembre 1935, n. 1749, convertito nella legge 28 maggio 1936, n. 1027, viene effettuata in somma fissa, secondo le norme che saranno emanate con decreto del Ministro per le finanze.

Art. 33 - La Biennale è ammessa a godere, nei riguardi della imposta di ricchezza mobile, dell'esonero in via permanente di cui all'art. 62 del R. decreto 11 luglio 1907, n. 560. Essa è altresì ammessa a godere della rappresentanza, del patrocinio e dell'assistenza in giudizio dell'Avvocatura dello Stato.

Art. 34 - Entro un anno dalla pubblicazione del presente decreto, il Consiglio di amministrazione della Biennale provvederà al riordinamento degli uffici e dei servizi in base alle sue nuove esigenze, nonché alla compilazione del regolamento di cui all'art. 17.

Art. 35 - In caso di scioglimento della Biennale, il Duce provvederà con proprio decreto, alla nomina di un liquidatore ed alla destinazione del patrimonio.

Art. 36 - Sono abrogáte tutte le precedenti disposizioni contrarie od incompatibili col presente decreto.

Art. 37 - Il presente decreto, che entrerà in vigore dal giorno della sua pubblicazione nella Gazzetta Ufficiale del Regno, sarà presentato al Parlamento per la conversione in legge.
Il Duce, Primo Ministro, Segretario di Stato, proponente, è autorizzato alla presentazione del relativo disegno di legge.
Ordiniamo, ecc.

Dato a Sant'Anna di Valdieri, addì 21 luglio 1938

VITTORIO EMANUELE - Mussolini - Starace - Di Revel - Bottai - Benni - Lantini - Alfieri.
V. il Guardasigilli: Solmi - Reg. C.C. 4.10.1938 A.G. r.402, f.22. Mancini.

Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia »

Legge 26 luglio 1973, n. 438.

La Camera dei deputati ed il Senato della Repubblica hanno approvato;
IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
promulga
la seguente legge:

Art. 1 - La Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte, creata dal comune di Venezia con delibera consiliare 19 aprile 1893, eretta in ente autonomo con regio decreto-legge 13 gennaio 1930, n. 33, convertito in legge 17 aprile 1930, n. 504, e successive modificazioni, assume la denominazione di « Ente autonomo "La Biennale di Venezia" ».
L'ente ha personalità giuridica di diritto pubblico e sede in Venezia.
Esso è istituto di cultura democraticamente organizzato e ha lo scopo, assicurando piena libertà di idee e di forme espressive, di promuovere attività permanenti e di organizzare manifestazioni internazionali inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti.
L'ente agevola la partecipazione di ogni ceto sociale alla vita artistica e culturale e può organizzare e gestire manifestazioni in collaborazione con enti e con istituti italiani e stranieri.
L'ente favorisce altresì la circolazione del patrimonio conservativo della Biennale presso istituzioni e associazioni culturali, scuole e università.

Art. 2 - L'organizzazione delle manifestazioni artistiche è disciplinata da regolamenti adottati dal consiglio direttivo su proposta delle commissioni di esperti di cui all'articolo 18.

Art. 3 - Le attività promosse dalla Biennale nell'ambito della città di Venezia si svolgono negli edifici di proprietà dell'ente e negli altri edifici all'uopo destinati o da destinarsi, di proprietà del comune di Venezia o di terzi e da questi ceduti in uso anche temporaneo alla Biennale.
Il comune di Venezia provvede, a proprie spese, alla conservazione ed alla manutenzione degli immobili di sua proprietà.

Art. 4 - Il patrimonio dell'ente è costituito dai beni mobili ed immobili di cui l'ente autonomo « La Biennale di Venezia » è proprietario al momento dell'entrata in vigore della presente legge, nonché da lasciti, donazioni ed erogazioni di qualsiasi genere destinati da enti o privati a incremento del patrimonio stesso.

Art. 5 - L'ente provvede ai suoi compiti con:
a) i redditi del suo patrimonio;
b) il contributo ordinario dello Stato stanziato ogni anno, rispettivamente negli stati di previsione della spesa dei Ministeri della pubblica istruzione e del turismo e dello spettacolo;

c) i contributi ordinari del comune e della provincia di Venezia e della regione del Veneto;
d) eventuali contributi straordinari dello Stato, del comune, della provincia di Venezia e della regione del Veneto;
e) i proventi di gestione;
f) eventuali contributi ed assegnazioni di enti e privati;
g) eventuali contributi ed assegnazioni di Stati, enti e privati stranieri sul cui accoglimento si siano pronunciati favorevolmente il Consiglio direttivo di cui al successivo articolo 8 e la Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Art. 6 - Sono organi dell'ente: il presidente, il consiglio direttivo, il collegio sindacale.

Art. 7 - Il presidente ha la legale rappresentanza dell'ente e ne promuove le attività.
Convoca e presiede il consiglio direttivo; vigila sull'applicazione dello statuto e sul rispetto delle diverse competenze degli organi statutari; provvede alla preparazione della relazione sull'attività dell'ente, del bilancio preventivo e del rendiconto, di cui cura la pubblicazione e la trasmissione statutaria; firma gli atti e i contratti congiuntamente al direttore amministrativo; promuove gli atti conservativi dell'ente; sta in giudizio come attore e come convenuto; cura l'osservanza dei regolamenti; esercita le altre attribuzioni che gli sono demandate dalla legge e dai regolamenti.

Art. 8 - Il consiglio direttivo è presieduto dal presidente dell'ente ed è composto da:
a) il sindaco di Venezia che assume la vicepresidenza dell'ente e lo presiede fino alla nomina del presidente;
b) tre membri designati dal consiglio comunale di Venezia;
c) tre membri designati dal consiglio provinciale di Venezia;
d) cinque membri designati dal consiglio regionale del Veneto;
e) tre membri designati dal Consiglio dei Ministri;
f) tre membri designati dalle confederazioni sindacali maggiormente rappresentative;
g) un membro designato dal personale di ruolo dell'ente.
Il presidente è eletto nel seno del consiglio nella sua prima riunione a maggioranza dei voti dei componenti il consiglio stesso.
Per le designazioni di cui alle lettere b) e c) del primo comma, ciascun consigliere comunale e provinciale vota per non più di due nomi; per quella di cui alla lettera d), ciascun consigliere regionale vota per non più di tre nomi. Sono eletti coloro che riportano il maggior numero di voti.
I componenti del consiglio direttivo di cui alle lettere b), c), d), e), f) del primo comma del presente articolo sono scelti fra personalità della cultura e dell'arte. La scelta dei componenti di cui alle lettere b), c), d), f) sarà effettuata tenendo presenti elenchi proposti dalle associazioni sindacali e professionali a carattere nazionale e dalle istituzioni culturali interessate alle attività della Biennale.
Le comunicazioni relative alle designazioni e alle elezioni di cui al primo comma devono pervenire al presidente dell'ente prima della scadenza del consiglio direttivo in carica.
I membri del consiglio direttivo sono nominati con decreto del Presidente del Consigilo dei Ministri.

Art. 9 - Il consiglio direttivo è l'organo deliberante dell'ente. Esso stabilisce

gli indirizzi per la realizzazione dei programmi di attività istituzionali con motivata relazione.

Al consiglio, in particolare, è riservato deliberare in ordine:

a) al piano quadriennale di massima per le attività dell'ente;

b) all'approvazione dei programmi e dei regolamenti delle manifestazioni;

c) alla nomina ed alla revoca del segretario generale e dei direttori di cui agli articoli 16 e 18;

d) alla nomina e alla revoca delle commissioni di cui al successivo articolo 18, nonché alla nomina delle commissioni previste dai regolamenti delle manifestazioni, sentiti i rispettivi direttori;

e) a iniziative culturali e artistiche che possono essere proposte da gruppi, enti ed associazioni che non abbiano interessi e finalità mercantili, nonché da pubbliche riunioni promosse almeno una volta l'anno dall'ente stesso; su tali iniziative il consiglio direttivo dell'ente è tenuto a pronunciarsi con motivata relazione, sentiti gli organi tecnici di cui all'articolo 18;

f) all'organizzazione di eventuali mostre e manifestazioni d'arte all'estero.

Al consiglio è altresì riservato deliberare, in particolare, relativamente:

1) al bilancio annuale preventivo e consuntivo e alle relative variazioni;

2) alla ripartizione ed alla spesa dei contributi, nonché dei redditi e dei proventi, attribuendoli secondo le esigenze anno per anno da soddisfare per le attività programmate e svolte;

3) alla destinazione dei beni e delle attività patrimoniali;

4) agli acquisti, alle transazioni ed alienazioni ed ai contratti in genere;

5) all'accettazione di lasciti, donazioni e legati;

6) alle azioni da promuovere e da sostenere in giudizio e, in generale, a tutti gli atti economici e giuridici interessanti l'ente, i suoi compiti, la sua organizzazione, le sue attività;

7) alle indennità spettanti ai componenti il consiglio direttivo ed agli emolumenti da corrispondere ai componenti il collegio dei sindaci, ai componenti le commissioni e le giurie ed agli esperti aventi incarichi da parte dell'ente;

8) agli eventuali conflitti di competenza fra gli organi interni;

9) all'assunzione di tutti i dipendenti nei modi previsti dal regolamento di cui al successivo articolo 11;

10) ai rapporti con le Nazioni che partecipano alle manifestazioni dell'ente, ed in particolare all'Esposizione internazionale d'arte, in propri padiglioni secondo i contratti e le convenzioni stipulati o da stipulare e da rivedere, in coerenza con le finalità, le attività, i programmi e l'incremento dell'ente.

Le deliberazioni di cui al punto 7) del terzo comma sono approvate dal Presidente del Consiglio dei Ministri, sentito il Ministro per il tesoro, entro il termine massimo di cinque mesi, trascorsi i quali le deliberazioni stesse divengono esecutive.

Art. 10 - La partecipazione alle manifestazioni dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia » è condizionata all'invito diretto e personale rivolto agli autori dal consiglio direttivo.

Art. 11 - Con apposito regolamento, il consiglio direttivo dell'ente determina: l'ordinamento degli uffici e dei servizi, e l'organico del personale; le modalità di assunzione, il trattamento economico di attività e di quiescenza, e le attribuzioni del personale di ruolo; la consistenza numerica, le attribuzioni ed il trattamento economico del personale avventizio.

Il regolamento è approvato con decreto del Presidente del Consiglio dei Mi-

nistri, sentito il Ministro per il tesoro; trascorsi senza pronuncia 180 giorni dalla data di notifica, il regolamento s'intende approvato.

Art. 12 - Il presidente ed i componenti il consiglio direttivo indicati nelle lettere da b) a g) del comma primo dell'articolo 8, durano in carica un quadriennio e non possono essere riconfermati per il quadriennio immediatamente successivo. Nel caso di vacanza nel corso del quadriennio si provvede alla sostituzione entro trenta giorni, con le stesse modalità previste dall'articolo 8 della presente legge ed i nuovi membri durano in carica per il periodo necessario al compimento del quadriennio stesso.
Alla costituzione del nuovo consiglio si provvede entro tre mesi dal termine del mandato del consiglio precedente.
Al presidente ed ai componenti il consiglio direttivo è riconosciuta un'indennità corrispettiva alle loro funzioni.

Art. 13 - Il consiglio direttivo è convocato almeno quattro volte all'anno; una di tali riunioni è riservata all'esame del consuntivo. Può inoltre essere convocato ogni qualvolta il presidente lo ritenga opportuno o quando almeno un terzo dei suoi componenti lo richieda per iscritto.
Sono aperte al pubblico le adunanze in cui il consiglio discute il piano quadriennale di massima, i programmi e i regolamenti delle manifestazioni, i criteri di attuazione delle iniziative culturali e artistiche deliberate dal consiglio stesso ai sensi della lettera e) del secondo comma dell'articolo 9.
Lo svolgimento delle adunanze previste dal precedente comma è disciplinato da regolamento approvato dal consiglio direttivo. Per il mantenimento dell'ordine il presidente esercita gli stessi poteri a tal fine conferiti dalla legge ai sindaci quando presiedono le riunioni del consiglio comunale.
Entro sessanta giorni dalla data di insediamento, il consiglio direttivo provvede a redigere un piano di massima per l'attività del quadriennio di nomina, che deve essere approvato con le stesse modalità del bilancio preventivo annuale, sentiti il segretario generale, i direttori e il conservatore di cui agli articoli 16 e 18.
L'invito alle sedute, da diramarsi almeno dieci giorni prima di quello fissato per la riunione, salvo i casi di particolare urgenza in cui va diramato almeno quarantotto ore prima, deve contenere l'elenco delle materie da trattare.
Le adunanze del consiglio direttivo non sono valide se non sono presenti almeno due terzi dei componenti. Le deliberazioni del consiglio sono valide quando ottengono la maggioranza dei voti, fatta eccezione per quelle sulla nomina e sulla revoca del segretario generale e dei direttori, per le quali occorre la maggioranza assoluta.
Delle adunanze del consiglio direttivo, a cura del segretario generale dell'ente, sono redatti verbali convalidati dalla firma del presidente dopo l'approvazione. I verbali delle adunanze di cui al secondo comma del presente articolo sono a disposizione del pubblico.

Art. 14 - Il Presidente del Consiglio dei Ministri può procedere allo scioglimento del consiglio direttivo dell'ente e alla nomina di una commissione provvisoria di gestione per accertare gravi irregolarità amministrative, ovvero per decadenza del consiglio direttivo stesso conseguente a dimissioni della metà dei componenti.
Per la ricostituzione del consiglio direttivo della Biennale, che è effettuata entro tre mesi, si applicano le disposizioni di cui all'articolo 12.

Art. 15 - Il collegio sindacale è nominato con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri.

Il collegio esercita il controllo sugli atti amministrativi e finanziari dell'ente ed è composto:
1) da cinque membri effettivi designati:
a) uno dal Ministro per il tesoro, con funzione di presidente;
b) uno dal Ministro per la pubblica istruzione;
c) uno dal Ministro per il turismo e lo spettacolo;
d) due dal consiglio comunale di Venezia;
2) nonché da due membri supplenti designati:
a) uno dal Ministro per la pubblica istruzione;
b) uno dal Ministro per il turismo e lo spettacolo.
Per le designazioni di cui alla lettera d) del precedente comma ciascun consigliere comunale vota per un solo nome; sono eletti coloro che riportano il maggior numero di voti.
Il collegio esamina i bilanci preventivi ed i conti consuntivi dei singoli esercizi e le scritture contabili relativi alla gestione dell'ente, controlla la conservazone del patrimonio e dei documenti relativi, vigila sulla regolarità della riscossione delle entrate e della erogazione delle spese, effettua verifiche inventariali e di cassa riferendone al consiglio direttivo.
Il collegio redige ogni anno, entro il 30 aprile, la propria relazione amministrativa e finanziaria, che viene presentata al consiglio direttivo e resa pubblica.
I membri del collegio durano in carica un quadriennio e possono essere riconfermati. Al termine di ogni esercizio finanziario spetta loro, oltre al rimborso delle spese, una indennità stabilita dal consiglio direttivo. I membri del collegio hanno facoltà di assistere alle sedute del consiglio direttivo.

Art. 16 - L'ente autonomo « La Biennale di Venezia » ha:
un segretario generale;
un conservatore dell'archivio storico delle arti contemporanee, della biblioteca, della fototeca, della cineteca e della disco-nastroteca;
un capo ufficio stampa;
un direttore amministrativo;
e altri funzionari e dipendenti, secondo l'organico del personale.
Il segretario generale ha un rapporto di lavoro a tempo indeterminato; è assunto per concorso o per chiamata, secondo le modalità che saranno stabilite nel regolamento di cui all'articolo 11.
Il conservatore dell'archivio storico delle arti contemporanee, della biblioteca, della fototeca, della cineteca e della disco-nastroteca, il capo dell'ufficio stampa e il direttore amministrativo sono impiegati in pianta organica. Tutto il personale in pianta organica è assunto per pubblico concorso nazionale. In rapporto a particolari esigenze può essere assunto, come avventizio stagionale, personale esecutivo e subalterno.

Art. 17 - Il segretario generale è cittadino italiano di particolare competenza nei settori di attività della Biennale e capacità organizzativa e tecnica.
È nominato dal consiglio direttivo e decade dall'incarico per dimissioni o per revoca motivata del consiglio stesso.
Il segretario generale deve stabilire la propria residenza a Venezia.
Il segretario generale ha la responsabilità della esecuzione delle deliberazioni del consiglio direttivo per quanto concerne la gestione generale dell'ente. Ha il compito di coordinare tutte le attività e le manifestazioni dell'ente conformemente alle direttive generali formulate dal consiglio direttivo e di assicurare la direzione e la funzionalità tecnica degli uffici e dei servizi dell'ente.

È capo del personale dell'ente.
Partecipa con funzioni di segretario e con voto consultivo alle riunioni del consiglio direttivo.

Art. 18 - Il consiglio direttivo nomina i direttori e le commissioni di esperti, composte da non più di cinque membri per i grandi settori di attività definiti nel piano quadriennale di cui all'articolo 9 della presente legge.
I direttori devono essere cittadini italiani particolarmente competenti nel loro specifico settore. Sono nominati con contratto a termine per un periodo di quattro anni e possono essere confermati nell'incarico, dal quale decadono per dimissioni o per revoca motivata del consiglio.
I direttori sono responsabili della preparazione e dello svolgimento delle attività e delle manifestazioni del settore loro affidato nell'ambito del programma stabilito dal consiglio direttivo.
Partecipano con voto consultivo alle riunioni del consiglio direttivo nelle quali sono trattati problemi concernenti il loro settore; presiedono e convocano le commissioni di esperti.
A far parte delle commissioni sono chiamati anche esperti stranieri.
Le commissioni durano in carica due anni.

Art. 19 - Le funzioni di segretario generale non sono compatibili con l'esercizio attivo delle funzioni di dipendente dello Stato o di qualsiasi ente pubblico o privato o con altro impiego professionale privato.
Le funzioni di direttore non sono compatibili con l'esercizio attivo delle funzioni di dipendente dello Stato o di qualsiasi ente pubblico o privato.
I dipendenti dello Stato o di enti pubblici vengono collocati in aspettativa senza assegni per tutta la durata dell'incarico.
A decorrere dalla data di collocamento in aspettativa, essi sono tenuti a versare all'amministrazione di provenienza l'importo dei contributi e delle ritenute sul trattamento economico previsto dalla legge.

Art. 20 - Le riunioni del consiglio direttivo e delle commissioni hanno luogo a Venezia presso la sede della Biennale.

Art. 21 - Il direttore amministrativo provvede alla conservazione del patrimonio dell'ente, alle ordinazioni di incasso che per qualsiasi titolo siano devolute all'ente; emette, dietro disposizioni del presidente, gli ordini di pagamento e compie tutte le operazioni necessarie per il normale servizio di gestione e di cassa, esercita le altre mansioni che gli sono assegnate dal regolamento nonché quelle che gli sono affidate dal presidente e dal segretario generale.

Art. 22 - Il materiale raccolto nell'archivio storico delle arti contemporanee e nella biblioteca, nella cineteca, nella fototeca e nella disco-nastroteca sarà messo a disposizione degli studiosi per la consultazione. Di tale materiale potrà essere concessa la circolazione, mediante copie riprodotte e previo rimborso delle spese, presso organizzazioni aventi fini culturali, università e scuole, fatte salve le vigenti disposizioni sul diritto di autore.

Art. 23 - L'anno finanziario della Biennale ha inizio il 1° gennaio e termina il 31 dicembre.
L'esercizio dell'anno finanziario comprende tutte le operazioni che si verificano durante il periodo cui esso si riferisce. La relativa contabilità distingue le operazioni riguardanti la gestione del bilancio da quelle riguardanti, le variazioni patrimoniali.

La Biennale deve tenere aggiornato un inventario di tutti i beni mobili ed immobili di sua proprietà, nonché un elenco di tutti i titoli, atti, carte, scritture relativi al patrimonio ed alla sua amministrazione.

Art. 24 - Gli eventuali disavanzi di gestione vengono ripianati nel corso del successivo esercizio finanziario a carico del relativo contributo dello Stato come determinato dall'articolo 35.
Nel quadriennio di gestione di cui all'articolo 12 l'entità complessiva della spesa non può essere superiore all'ammontare globale dei redditi, dei contributi e delle assegnazioni percepiti dalla Biennale nello stesso periodo.
L'eventuale disavanzo esistente all'atto dell'entrata in vigore della presente legge viene ripartito sui quattro bilanci immediatamente successivi.
Gli avanzi di gestione sono accantonati per sopperire alle eventuali deficienze di bilancio degli esercizi successivi.

Art. 25 - Il bilancio di previsione deve essere deliberato dal consiglio direttivo entro il 1° novembre dell'anno precedente a quello cui si riferisce.
Non oltre il 15 novembre successivo, detto bilancio, corredato dalla deliberazione del consiglio direttivo e dalla relazione del collegio sindacale, deve essere rimesso per conoscenza alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, al comune e alla provincia di Venezia, nonché alla regione del Veneto.

Art. 26 - Il presidente presenta il conto consuntivo al consiglio direttivo entro tre mesi dalla chiusura dell'esercizio.
Il conto consuntivo deve essere deliberato dal consiglio direttivo entro il 15 maggio dell'anno successivo a quello cui si riferisce. non oltre il 30 maggio detto conto, corredato dalla deliberazione del consiglio direttivo e dalla relazione del collegio sindacale, deve essere rimesso alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, al comune e alla provincia di Venezia, nonché alla regione del Veneto. La Presidenza del Consiglio dei Ministri e i predetti enti possono fare osservazioni al consiglio direttivo della Biennale.

Art. 27 - La gestione finanziaria della Biennale è sottoposta al controllo della Corte dei conti, che lo esercita a norma della legge 21 marzo 1958, n. 259.
Alla Corte dei conti detto bilancio è trasmesso dal presidente dell'ente, non oltre dieci giorni dalla sua deliberazione.
Non è consentita la gestione di fondi fuori bilancio.

Art. 28 - Il servizio di cassa della Biennale è affidato all'ente che svolge il servizio di tesoreria per il comune di Venezia o ad una delle aziende di credito prescelta dal consiglio direttivo tra quelle indicate dall'art. 5 del regio decreto-legge 12 marzo 1936, n. 375, convertito in legge, con modificazioni, dalla legge 7 marzo 1938, n. 141, e successive modificazioni e integrazioni.
I mandati, per essere esigibili, devono portare congiuntamente le firme del presidente e del direttore amministrativo della Biennale.

Art. 29 - I proventi derivanti dalle attività e manifestazioni dell'ente sono assoggettati all'aliquota del 3 per cento di cui al punto 5 della tabella allegata al decreto del Presidente della Repubblica 26 ottobre 1972, n. 640.

Art. 30 - La Biennale di Venezia è ammessa ad usufruire per tutte le sue manifestazioni delle facilitazioni doganali previste dalle vigenti disposizioni legislative.

Art. 31 - Fino al termine che sarà stabilito con le disposizioni da emanarsi ai sensi dell'art. 9 della legge 9 ottobre 1971, n. 825, la Biennale è esente

dall'imposta di ricchezza mobile di categoria B, nonché dall'imposta sui fabbricati.
È inoltre equiparata, alle condizioni di cui al primo comma, ai fini delle imposte indirette sugli affari, alle amministrazioni dello Stato.

Art. 32 - Durante i periodi nei quali sono indette da parte della Biennale di Venezia manifestazioni di rilevanza internazionale, vengono concesse riduzioni ferroviarie nella misura e per la durata da stabilirsi di volta in volta a norma dei regi decreti-legge 11 ottobre 1934, n. 1948, e successive modificazioni, e 25 gennaio 1940, n. 9, e successive modificazioni, dal Ministro per i trasporti e l'aviazione civile, di concerto con il Ministro per il tesoro.

Art. 33 - Gli Stati stranieri o gli enti od istituti stranieri o le organizzazioni internazionali, proprietari o utenti, nell'ambito dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia », di padiglioni, sono esenti, per tali cespiti, da ogni tributo erariale diretto o indiretto, ad eccezione di quelli che rappresentano il corrispettivo di un servizio.
Tali agevolazioni sono subordinate alle condizioni di reciprocità nei confronti di quegli Stati in cui sussistano istituzioni analoghe all'ente autonomo « La Biennale di Venezia ». Tale reciprocità non è richiesta quando si tratti di padiglioni appartenenti ad organizzazioni internazionali.
Le agevolazioni di cui al presente articolo decorrono dal 1° gennaio 1973.

Art. 34 - Le opere presentate nelle proiezioni cinematografiche, pubbliche e private, effettuate nell'ambito della Biennale, sono esenti dal visto di censura.
La disposizione contenuta nel precedente comma non si applica in ordine alla partecipazione alle proiezioni dei minori di diciotto anni.

Disposizioni finanziarie, transitorie e finali

Art. 35 - Il contributo annuo dello Stato di cui all'art. 5, punto b), a partire dal 1973 è fissato in lire 1.000 milioni, da iscriversi in ragione di lire 250 milioni e lire 750 milioni, rispettivamente, nello stato di previsione della spesa del Ministero della pubblica istruzione ed in quello del Ministero del turismo e dello spettacolo.
Nell'anzidetto contributo di lire 1.000 milioni restano assorbiti il contributo di cui alla lettera g), punto 4), dell'art. 45 della legge 4 novembre 1965, n. 1213, nonché quello di lire 120 milioni previsto dallo stesso art. 45, lettera l), della legge predetta, quello di lire 50 milioni di cui all'art. 36 della legge 14 agosto 1967, n. 800, e quello di lire 160 milioni di cui all'art. 1 della legge 31 ottobre 1967, n. 1081.
La metà del contributo, di cui ai precedenti commi, deve essere corrisposta entro il 31 gennaio dell'esercizio cui si riferisce.
Con decreti del Ministro per il tesoro, su proposte dei Ministri per la pubblica istruzione e per il turismo e lo spettacolo, fermo restando l'importo annuo complessivo, possono operarsi variazioni compensative fra le somme stanziate negli stati di previsione della spesa dei Ministeri anzidetti.

Art. 36 - All'onere di lire 670 milioni derivante dall'aumento del contributo statale di cui all'articolo precedente, si fa fronte, per l'anno finanziario 1973, mediante riduzione del fondo speciale iscritto al capitolo n. 3523 dello stato di previsione della spesa del Ministero del tesoro per il medesimo anno finanziario.
Il Ministro per il tesoro è autorizzato a provvedere, con propri decreti, alle occorrenti variazioni di bilancio.

Art. 37 - Nella prima applicazione della presente legge il consiglio direttivo di cui all'art. 8 è nominato ed entra in funzione non oltre tre mesi dall'entrata in vigore della legge medesima.

Art. 38 - Nella prima applicazione della presente legge, il regolamento degli uffici e del personale di cui all'art. 11 è formulato, dal consiglio direttivo, entro e non oltre quattro mesi dal suo insediamento.

Art. 39 - Sono abrogate tutte le disposizioni contrarie ed incompatibili con la presente legge.

Art. 40 - La presente legge entra in vigore il giorno successivo a quello della sua pubblicazione nella "Gazzetta Ufficiale".
La presente legge, munita del sigillo dello Stato, sarà inserta nella Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti della Repubblica italiana. È fatto obbligo a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato.

Data a Roma, addì 26 luglio 1973

LEONE - Rumor - Malfatti - Signorello - La Malfa - Giolitti - Colombo - Preti
Visto, il Guardasigilli: Zagari

(Gazzetta Ufficiale, 27 luglio 1973, n. 193)

Leggi e decreti concernenti La Biennale di Venezia

Il presente elenco deve ritenersi incompleto particolarmente per quanto riguarda i decreti di nomina di componenti del Comitato e del Consiglio di Amministrazione e del Collegio dei Revisori dei Conti e Sindacale, alcuni dei quali non sono mai stati pubblicati sulla Gazzetta Ufficiale, *e non sono stati rintracciati presso gli uffici ministeriali competenti. Viene stampato in corsivo l'oggetto dei provvedimenti non pubblicati sulla* Gazzetta Ufficiale *o non rintracciati, di cui risulta peraltro l'esistenza.*

1. Legge 24 dicembre 1928, n. 3229.
Autorizzazione in via permanente della « Esposizione biennale internazionale d'arte » di Venezia e della « Esposizione quadriennale nazionale d'arte » di Roma.
G.U. 23 gennaio 1929, n. 19.

2. Regio decreto legge 13 gennaio 1930, n. 33.
Istituzione di un Ente autonomo denominato « Esposizione biennale internazionale d'arte » con sede in Venezia.
G.U. 12 febbraio 1930, n. 35.

3. Decreto del Capo del Governo 16 febbraio 1930.
Nomina del Comitato per l'amministrazione dell'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte » con sede in Venezia.
G.U. 25 febbraio 1930, n. 46.

4. Legge 17 aprile 1930, n. 504.
Conversione in legge del R. decreto-legge 13 gennaio 1930, n. 33, concer-

nente la istituzione di un Ente autonomo denominato « Esposizione biennale internazionale d'arte » con sede in Venezia.

G.U. 15 maggio 1930, n. 114.

5. Decreto del Capo del Governo 28 settembre 1930.

Nomina del dott. cav. Mario Alverà, podestà di Venezia, a membro del Comitato per l'amministrazione dell'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte » di Venezia.

G.U. 8 ottobre 1930, n. 235.

6. Decreto del Capo del Governo 29 agosto 1931.

Approvazione dello statuto dell'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte » di Venezia.

G.U. 19 dicembre 1931, n. 292.

7. Regio decreto 17 settembre 1931, n. 1478. Assegnazione di contributi da erogarsi in favore dell'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia ».

G.U. 12 dicembre 1931, n. 286.

8. Decreto del Capo del Governo 4 giugno 1932.

(Nomina del Collegio dei Revisori dei Conti dell'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte » con sede in Venezia).

9. Decreto del Capo del Governo 21 settembre 1932.

(Sostituzione di un membro del Comitato per l'amministrazione dell'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte » di Venezia).

10. Decreto del Capo del Governo 8 novembre 1934.

Ricostituzione del Comitato per l'amministrazione dell'Ente autonomo « Esposizione Biennale Internazionale d'Arte » con sede in Venezia.

G.U. 9 novembre 1934, n. 263.

11. Legge 10 gennaio 1935, n. 164.

Modifica della composizione del Comitato di amministrazione dell'Ente « Esposizione biennale internazionale d'arte » di Venezia.

G.U. 14 marzo 1935, n. 62.

12. Regio decreto-legge 13 febbraio 1936, n. 891.

Autorizzazione all'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte» di Venezia a promuovere ogni anno una Mostra internazionale d'arte cinematografica.

G.U. 27 maggio 1936, n. 122.

13. Regio decreto-legge 24 settembre 1936, n. 1755.

Variazione allo stato di previsione dell'entrata ed a quelli della spesa di diversi Ministeri nonché ai bilanci di Aziende autonome, per l'esercizio finanziario 1936-37, ed altri indifferibili provvedimenti.

G.U. 6 ottobre 1936, n. 232.

14. Legge 26 dicembre 1936, n. 2480.

Conversione in legge del R. decreto-legge 13 febbraio 1936, n. 891, che autorizza l'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte » di Ve-

nezia, a promuovere ogni anno una Mostra internazionale d'arte cinematografica.

G.U. 8 marzo 1937, n. 56.

15. Decreto del Capo del Governo 10 marzo 1937.

Ricostituzione del Comitato per l'amministrazione dell'Ente autonomo « Esposizione biennale internazionale d'arte » in Venezia.

G.U. 26 marzo 1937, n. 71.

16. Regio decreto-legge 21 luglio 1938, n. 1517.

Nuovo ordinamento dell'Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia.

G.U. 6 ottobre 1938, n. 229.

17. Regio decreto 11 novembre 1938, n. 1844.

Determinazione dei contributi a favore della Biennale di Venezia.

G.U. 14 dicembre 1938, n. 284.

18. Legge 5 gennaio 1939, n. 456.

Conversione in legge del R. decreto-legge 21 luglio 1938-XVI, n. 1517, riguardante il nuovo ordinamento dell'Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia.

G.U. 17 marzo 1939, n. 65.

19. Decreto del duce 14 febbraio 1939.

Ricostituzione del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 23 febbraio 1939, n. 45.

20. Decreto del duce 6 maggio 1939.

Sostituzione di un membro del Consiglio di Amministrazione dell'Ente Autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 15 maggio 1939, n. 114.

21. Regio decreto 11 marzo 1943, n. 274.

Proroga dei contributi a favore dell'Ente autonomo denominato: « La Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 30 aprile 1943, n. 100.

22. Deliberazione della Giunta provvisoria di governo della Regione Veneta (Comitato di Liberazione Nazionale Regionale Veneto) 31 maggio 1945.

(Nomina del Commissario straordinario dell'Ente Autonomo « La Biennale di Venezia »).

23. Decreto legislativo del Capo Provvisorio dello Stato 17 aprile 1947, n. 275.

Modificazioni agli articoli 7 e 8 del regio decreto-legge 21 luglio 1938, n. 1517, relativo all'ordinamento dell'Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia.

G.U. 3 maggio 1947, n. 101.

24. Decreto legislativo del Capo Provvisorio dello Stato 20 aprile 1947, n. 301.

Determinazione dei contributi a favore dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 12 maggio 1947, n. 107.

25. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 10 aprile 1951.

Costituzione del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 24 aprile 1951, n. 94.

26. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 13 luglio 1951.

Sostituzione del vice presidente del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'Arte ».

G.U. 18 luglio 1951, n. 162.

27. Legge 4 novembre 1951, n. 1218.

Ratifica, con modificazione, del decreto legislativo 17 aprile 1947, n. 275, concernente modificazioni agli articoli 7 e 8 del regio decreto-legge 21 luglio 1938, n. 1517, relativo all'ordinamento dell'Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia.

G.U. 29 novembre 1951, n. 275.

28. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 26 dicembre 1951.

Nomina di un componente del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'Arte ».

G.U. 5 gennaio 1952, n. 4.

29. Legge 2 febbraio 1952, n. 73.

Agevolazioni tributarie a favore dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia ».

G.U. 3 marzo 1952, n. 54.

30. Legge 25 giugno 1952, n. 748.

Determinazione dei contributi a favore dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia - Esposizione internazionale d'arte », per il quadriennio 1. luglio 1950-30 giugno 1954.

G.U. 10 luglio 1952, n. 158.

31. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 5 luglio 1954.
(Nomina dei componenti il Collegio Sindacale).

32. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 10 dicembre 1954.

Sostituzione del presidente dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia Esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 3 gennaio 1955, n. 1.

33. Decreto del Ministro per l'Industria e per il Commercio 22 marzo 1955.

Nomina di un componente del Consiglio di Amministrazione dell'Ente Autonomo « La Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'Arte ».

34. Decreto del Ministro per la Pubblica Istruzione 11 maggio 1955.

(Nomina di un componente del Consiglio di Amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte »).

35. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 31 maggio 1955.

Conferma nella carica del presidente e dei componenti il Consiglio d'amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'Arte », e nomina del vice presidente.

G.U. 16 giugno 1955, n. 137.

36. Legge 28 giugno 1956, n. 704.

Determinazione dei contributi a favore degli Enti autonomi « Biennale di Venezia », « Triennale » di Milano e « Quadriennale » di Roma.

G.U. 23 luglio 1956, n. 182.

37. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 28 ottobre 1957.

Scioglimento del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte » e nomina del commissario straordinario.

G.U. 6 novembre 1957, n. 273.

38. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 5 maggio 1959.

(Parificazione gerarchica del personale dell'Ente Autonomo « La Biennale di Venezia » ai dipendenti dello Stato).

39. Decreto del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo 24 settembre 1960.

(Nomina dei componenti il Collegio sindacale dell'Ente Autonomo « La Biennale di Venezia »).

40. Decreto del Ministro per l'Industria e per il Commercio 7 ottobre 1960.

Nomina di un componente il Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 12 ottobre 1960, n. 250.

41. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 7 ottobre 1960.

Nomina di un componente del Consiglio di amministrazione con le funzioni di presidente della « Biennale di Venezia, esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 20 ottobre 1960, n. 258.

42. Decreto del Ministro per la Pubblica Istruzione *(ottobre 1960).*

(Nomina di un componente del Consiglio di Amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte »).

43. Legge 21 aprile 1962, n. 210.

Proroga dei contributi dello Stato e di Enti locali a favore degli Enti autonomi « La Biennale di Venezia », « La Triennale di Milano » e « La Quadriennale di Roma ».

G.U. 9 maggio 1962, n. 118.

44. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 14 ottobre 1963.

Nomina di un componente del Consiglio di amministrazione della « Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 23 ottobre 1963, n. 277.

45. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 14 febbraio 1964.

Sostituzione di un membro del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia Esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 24 febbraio 1964, n. 48.

46. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 14 febbraio 1964.

Composizione del Collegio dei Sindaci dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia - Esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 24 febbraio 1964, n. 48.

47. Legge 26 aprile 1964, n. 315.

Proroga dei contributi dello Stato e di Enti locali a favore degli Enti autonomi « La Biennale di Venezia », « La Triennale di Milano » e « La Quadriennale di Roma ».

G.U. 27 maggio 1964, n. 129.

48. Decreto del Ministro per l'Industria e per il Commercio 7 ottobre 1964.

Nomina di un membro del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia - Esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 23 ottobre 1964, n. 261.

49. Decreto del Ministro per la Pubblica Istruzione *(ottobre 1964).*

(Nomina di un membro del Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia - Esposizione internazionale d'arte »).

50. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 7 ottobre 1964.

Nomina di due componenti il Consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 10 novembre 1964, n. 276.

51. Legge 4 novembre 1965, n. 1213.

Nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia.

G.U. 12 novembre 1965, n. 282.

52. Legge 31 marzo 1966, n. 206.

Proroga dei contributi dello Stato e di Enti locali a favore degli Enti autonomi « La Biennale di Venezia », « La Triennale di Milano » e « La Quadriennale di Roma ».

G.U. 22 aprile 1966, n. 98.

53. Legge 14 agosto 1967, n. 800.

Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali.

G.U. 19 settembre 1967, n. 233.

54. Legge 31 ottobre 1967, n. 1081.

Determinazione dei contributi dello Stato e degli enti locali a favore degli enti autonomi « La Biennale di Venezia », « La Triennale di Milano », e « La Quadriennale di Roma ».

G.U. 29 novembre 1967, n. 298.

55. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 5 aprile 1968.

Costituzione del collegio dei sindaci dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia - Esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 30 aprile 1968, n. 109.

56. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 31 marzo 1969.

Nomina del commissario straordinario dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 18 aprile 1969, n. 100.

57. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 18 dicembre 1969.

Proroga dell'incarico del commissario straordinario dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

G.U. 13 gennaio 1970, n. 10.

58. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 2 luglio 1970.
Nomina del commissario straordinario dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».
G.U. 29 luglio 1970, n. 190.

59. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 1° ottobre 1970.
(Approvazione del Regolamento sullo stato giuridico ed economico del personale dell'Ente autonomo «La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte »).

60. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 5 gennaio 1971.
Conferma del commissario straordinario dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».

61. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 6 maggio 1971.
(Estensione al personale dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte » del trattamento economico e normativo di cui ai D.P.R. 28 dicembre 1970, nn. 1077 e 1079).

62. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 1 giugno 1971.
Nomina dei vice commissari dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».
G.U. 9 giugno 1971, n. 145.

63. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 20 settembre 1971.
(Approvazione di modificazioni al Regolamento sullo stato giuridico ed economico del personale dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte »).

64. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 31 marzo 1972.
Conferma del commissario e dei vice commissari dell'ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte ».
G.U. 8 giugno 1972, n. 146.

65. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 1° dicembre 1972.
(Approvazione di un'aggiunta al Regolamento sullo stato giuridico ed economico del personale dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia esposizione internazionale d'arte »).

66. Legge 16 aprile 1973, n. 197.
Concessione di un contributo straordinario all'ente autonomo la « Biennale di Venezia ».
G.U. 16 maggio 1973, n. 125.

67. Legge 26 luglio 1973, n. 438.
Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia ».
G.U. 27 luglio 1973, n. 193.

68. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 15 ottobre 1973.
Integrazione del calendario ufficiale delle fiere, mostre ed esposizioni nazionali ed internazionali del 1973.
G.U. 8 novembre 1973, n. 288.

69. Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 17 dicembre 1973.
(Approvazione di una deroga al Regolamento sullo stato giuridico ed economico del personale dell'Ente autonomo « La Biennale di Venezia »).

(Da una pubblicazione ufficiale della Biennale, del gennaio 1974, curata da Wladimiro Dorigo con la collaborazione di Luigina Franco e Sergio Pozzati).

Carlo Ripa di Meana   Introduzione al Piano Quadriennale di massima *

Sento tutta la responsabilità e il peso di avviare questa prima seduta pubblica della nuova Biennale. Penso al passato e al futuro che dipenderà da noi. Dunque il passato: 1895, allora una anticipazione assoluta, una rottura con il conformismo e la grettezza del tempo. Così scrive il sindaco poeta Riccardo Selvatico a nome dell'Amministrazione Comunale: « Venezia assume l'iniziativa di raccogliere intorno ad un grande concetto d'arte le più nobili attività dello spirito moderno senza distinzione di patria ». Poi 80 anni di lavoro, tre generazioni, una somma imponente di tentativi, di successi e fallimenti, attraversati dall'ombra tetra della dittatura e dell'isolamento fascista. Il passato recente, oltre alle continue ricerche critiche, è stato soprattutto la grande ed articolata lotta per il rinnovamento di questo Ente, per il suo nuovo Statuto, lotta iniziata verso la metà degli anni '50 e giunta a un primo risultato ora, poco meno di venti anni dopo. Una lunga lotta dunque, trasformatasi con il 1968 in contestazione aperta e generale sostenuta con intransigenza e successo da alcune forze politiche, dalle forze sindacali, sociali e culturali, da molti enti locali, da ampie solidarietà internazionali, dal personale dell'Ente diretto sacrificio.
Abbiamo alle spalle una imponente battaglia culturale, giornalistica, scontri diretti con la polizia, un accanito lavoro legislativo, di cui rimane in particolare l'indagine conoscitiva della settima commissione del Senato della Repubblica, gli atti di numerosi convegni, libri e libri, migliaia di saggi, articoli, immagini, una intera biblioteca, dall'aureo volume di Romolo Bazzoni fino ai testi di più accesa polemica e alle fotografie drammatiche di Ugo Mulas. Tutto questo ci ha dato una nuova forza: occorre usarla.
Perché una attenzione così grande attorno alla « questione Biennale »? Perché una carica così netta di simbolo, di campione alla "questione Biennale"? Credo che si possa rispondere che sulla Biennale di Venezia hanno finito per addensarsi assieme ai problemi pratici e istituzionali di questo Ente pubblico, i grandi interrogativi del dibattito ben più profondo e significativo sulla funzione della cultura e delle arti nella società contemporanea. È naturale quindi che oggi la Biennale di Venezia risponda alle attese non solo presentando un consiglio democratico, espressione di assemblee elettive, di confederazioni sindacali e di rappresentanze del personale, ma soprattutto scegliendo e fissando come stabili i caratteri e la natura del nuovo Istituto: rapporto pieno e aperto con la società, in particolare con i giovani e i lavoratori; modificazione del rapporto mercantilistico tradizionale tra opera e pubblico; saldatura con le istituzioni culturali, con le università e le scuole, con le associazioni di base, con i sindacati. Ed é giusto ripetere oggi in forma limpida i no della nuova Biennale: no alla cultura di élite, no alle sole manifestazioni periodiche, no ai settori incomunicanti, no all'attuale modello sociale delle arti basato sulla circolazione ristretta e pri-

* Parole introduttive dette dal Presidente della Biennale di Venezia Carlo Ripa di Meana, nella riunione del Consiglio direttivo aperta al pubblico del 18-19 maggio 1974, nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian.

vata. Ritengo che tutti i nostri sforzi andranno ad un autentico impegno internazionale, al carattere interdisciplinare e progettuale dell'attività, ad un lavoro intenso per l'intero anno solare e per tutti i quattro anni del nostro mandato (così rispondendo nei fatti, non con trovate turistico-mondane, alla giusta richiesta che molte categorie economiche avanzano perché si contribuisca da parte nostra ad intensificare con occasioni culturali la vita di questa città), alla raccolta e alla elaborazione dell'informazione internazionale sull'arte, alla sperimentazione e all'uso di spazi nuovi in un ambito territoriale più vasto, naturalmente veneto e poi però nazionale e internazionale. Questi punti fermi del piano quadriennale saranno svolti con il massimo di ampiezza e di dettaglio dai colleghi consiglieri. Io ho qui solo il dovere di tratteggiare il quadro di insieme, i dati di fatto obiettivi che fanno da sfondo al nostro proposito di rifondare la Biennale di Venezia.
Ne parlerò con la massima franchezza, e per alcuni problemi per cui è più difficile sin da ora indicare la soluzione immediata ne parlerò in termini problematici, perché ogni nostra futura decisione risulti ponderata.
Come partiamo?
Lavorano alla Biennale 42 persone. Disponiamo di un bilancio di un miliardo e cento milioni, di cui un miliardo ci viene dallo Stato e cento milioni dal Comune e dalla Provincia di Venezia. Non è stata ancora fissata la partecipazione della Regione Veneta, pur prevista dalla legge. Può essere utile riferimento ricordare che nel 1972, l'ultimo anno di attività della vecchia Biennale, si spesero un miliardo e 800 milioni; calcolando da allora una svalutazione del 30%, si ricava un dato preciso e raggelante: la Biennale oggi dispone di meno della metà della passata e ultima gestione commissariale, anche se le entrate sono oggi garantite in modi e forme meno aleatorie. Questa è la brutale realtà delle cifre. Essa certo limita seccamente all'inizio molti propositi; posso solo esprimere un mio radicato convincimento: se noi avremo sufficiente volontà avremo sempre mezzi sufficienti. Devo inoltre aggiungere che, intendendo assumere iniziative congiunte con altri enti culturali italiani e stranieri, come prevede la legge, studieremo tutte le forme di partecipazione finanziaria comune.

Gli uffici dell'Ente sono sistemati in questo palazzo in condizioni assolutamente insoddisfacenti e con una distribuzione irrazionale imposta dalle condizioni particolari di Ca' Giustinian. Basti qui indicare che non esiste neppure un adeguato locale per accogliere il Consiglio direttivo nelle sue riunioni. Ma quel che più angustia, è la situazione in cui si trova una struttura decisiva dell'Ente, l'Archivio storico, che così viene indicata in una relazione del suo conservatore dottor Wladimiro Dorigo:
"L'Archivio storico delle arti contemporanee costituisce oggi la più rilevante struttura culturale di cui l'Ente possa disporre per il raggiungimento dei suoi fini istituzionali, e certamente il più ricco fondo librario e documentario esistente in Italia per lo studio delle arti contemporanee nelle loro molteplici espressioni. Anche da un punto di vista patrimoniale, i beni più cospicui e significativi della Biennale si identificano oggi con il suo patrimonio conservativo, quasi esclusivamente riassumibile nelle collezioni dell'Archivio storico delle arti contemporanee, di cui fanno parte la biblioteca, la fototeca, la cineteca, la disco-nastroteca.
"Le collezioni, eccettuate quelle relative al settore cinema (attualmente in fase di inventario), comprendono circa 18.700 volumi, 90.000 cataloghi e pubblicazioni minori, 1.100 collezioni di periodici, circa 190.000 fotografie e diapositive, 110 registrazioni audiovideomagnetiche, 257 registrazioni audioma-

gnetiche, 5.000 manifesti, oltre 1.200.000 ritagli stampa, 800 film, circa 24.700 schede informative di artisti. I materiali delle collezioni sono attualmente collocati in forma assolutamente deplorevole. Volumi, cataloghi, pubblicazioni minori della biblioteca, schede informative di artisti, insieme con lastre e fototeca, trovano collocazione precaria, quasi sempre di difficile accesso, nei due saloni al secondo piano di Ca' Giustinian, dichiarati pericolanti dall'Ufficio tecnico comunale. In parte considerevole i negativi della fototeca di proprietà dell'Ente sono stati fino ad ora lasciati in deposito, per mancanza di spazio, presso i fotografi che li hanno eseguiti. Gran parte dei solai del secondo piano di Ca' Giustinian, dove sono enormemente cresciute in questi ultimi decenni le collezioni, hanno manifestato tali segni di pericolo da provocare la chiusura dei due saloni della biblioteca. L'Archivio storico delle arti contemporanee è quindi impedito a svolgere il suo servizio di istituto".
Questa situazione di gravissima crisi, che riteniamo non realisticamente superable nella realtà di Ca' Giustinian, almeno nei tempi medi e brevi, ci convince a porre con estrema urgenza e decisione il problema della sede dell'Ente, perché si possa disporre in un futuro prossimo di una sede accessibile, centro dell'Archivio, aperta al pubblico e agli studiosi, con parti espositive utilizzabili e luoghi adatti anche per occasioni minori di spettacoli e sperimentazioni. Consapevole di questa esigenza, valuterò rapidamente con il Consiglio direttivo alcune concrete possibilità alternative.
Desidero accennare anche ai padiglioni ai Giardini e al palazzo del Lido, le due altre sedi tradizionali delle attività della Biennale.
Su tutta la destinazione finale dei Giardini, che mi auguro possano essere anche per la parte della Biennale presto aperti e goduti per tutto l'anno dalla popolazione e specialmente dai ragazzi, e su quella dei padiglioni, in particolare, pende una scelta, che il Consiglio direttivo dovrà fare dopo attenta riflessione, relativa ai rapporti con i Paesi stranieri che hanno in proprietà le mura dei padiglioni e in concessione l'area d'uso pubblico da parte del Comune. Da un lato vi sono le situazioni di fatto dei 28 Paesi proprietari dei padiglioni, confrontati con i 134 che siedono all'ONU, dall'altra una precisa indicazione dello Statuto che all'art. 10 fissa per la partecipazione alle attività della Biennale "l'invito diretto e personale rivolto agli autori dal Consiglio direttivo", norma a cui lo stesso Consiglio direttivo è fermamente intenzionato ad attenersi. Ma, oltre alla norma, è diffusa e giustamente radicata la convinzione nella cultura contemporanea che il criterio della rappresentanza nazionale, tanto più attraverso i filtri ministeriali ed ufficiali, risulta inaccettabile ed anacronistico, tanto che esso è scomparso da tutte le iniziative culturali significative in Europa ed altrove. Ritengo che, in tempo breve, il Consiglio direttivo formulerà delle meditate proposte che, senza disperdere un patrimonio prezioso di contatti, di scambi e di spazi espositivi, lo trasformi, con una nuova convenzione, in forme del tutto originali e libere.

Quanto al Palazzo del Cinema al Lido, premesso che personalmente ritengo che esso non potrà essere né l'esclusiva né necessariamente la principale sede per spettacoli, proiezioni, laboratori e sperimentazioni, intendo dichiarare che nessun sciocco complesso di imbarazzo o di colpa affligge il Consiglio direttivo della Biennale nei confronti di questa importante e aggiornala struttura tecnica, proprio perché se ne immagina, semmai, una utilizzazione diversa rispetto al passato, nel corso dell'intero anno, e senza la esclusiva riserva alle attività della Biennale.
Certo è che rimane da parte nostra l'intenzione dichiarata di individuare e

utilizzare nuovi spazi, in particolare nella città di Venezia e nell'entroterra veneto, Mestre e Marghera per prime, per calare nella maglia delle realtà urbane i punti di emittenza della nuova Biennale. In questo senso va intesa la nostra recente dichiarazione di interesse ad un possibile uso alternativo dei Saloni alle Zattere, dichiarazione di interesse che qui rinnovo.
E' ora il momento di completare questa mia informativa panoramica dicendo, con grande semplicità, ma anche con grande rispetto, che i materiali che hanno preparato questa riunione sono il frutto di un lavoro appassionato all'interno del Consiglio, che ha occupato intensamente ognuno di noi in queste ultime settimane. Il Consiglio direttivo in questi primi cinquanta giorni ha anche affrontato altri problemi, impegnandosi a concludere in tempi stretti, non oltre i quattro mesi, l'approvazione dell'importante nuovo Regolamento dell'Ente. Posso però dire che intorno alle indicazioni relative al piano quadriennale di massima, su cui si sono lungamente confrontati pareri in una incessante dialettica sostenuta da una forte tensione intellettuale ed ideale, vi è stato un importante avvicinamento proprio nelle ultime ore. Né mi preoccupa che qualche scettico all'interno dichiari che alcune cose sono impossibili: il possibile, lo sappiamo, non verrebbe raggiunto se non si tentasse sempre l'impossibile. Comune agli orientamenti del Consiglio è la convizione che la Biennale si debba esprimere, al di là di vari possibili raggruppamenti, in particolare nei casi della pittura, scultura, grafica, fotografia, disegno industriale; architettura e disegno urbano; mass-media, cinema, teatro e musica. Comune anche la convinzione che si debba assicurare un momento di coordinamento interdisciplinare, comune la convinzione che l'Archivio sia la matrice ed insieme la retrovia del Laboratorio e delle pubblicazioni. Così come mi pare egualmente convenuto ed inteso che alcuni grandi convegni organizzati da un gruppo promotore sostengano e verifichino i propositi progettuali per i quattro anni di lavoro. Esiste quindi all'inizio di questo pubblico confronto già un'ampia zona di accordo su quanto si deve fare. Allora se questo è necessario noi abbiamo il dovere di rendere possibile il necessario.

Il Consiglio è ora chiamato a decidere rapidamente. La sua aspirazione democratica, la sua ferma unità antifascista, la sua qualificazione culturale e la sua reale rappresentatività, già offrono tutte le premesse di una intelligente intesa. Per quello che mi riguarda sono qui a svolgere, per il ruolo importante affidatomi, di cui sento fortissimo il dovere, una incessante ricerca di accordo. Ritengo che esso possa essere raggiunto.
Ribadisco la assoluta volontà di respingere eventuali tentativi di manipolazione di parte. I settori devono essere individuati obiettivamente, i loro responsabili e gli esperti chiamati secondo un criterio di qualità, di apertura sociale, di pluralismo nell'ampia comunità democratica nazionale e internazionale.
Prima di concludere non posso mancare di esprimere un personale parere, che io ritengo largamente condiviso dal Consiglio, sul nostro impegno per il 1974. Io credo che nel semestre che rimane di quest'anno la Biennale debba dare il segno della ripresa. Mi rendo conto della qualità di alcune esitazioni che giustamente temono iniziative improvvisate, univoche, non aperte. Eppure io credo che su queste comprensibili e serie resistenze debba prevalere la considerazione che quanto si attende è una nostra esemplificazione, anche la più prudente, della nuova linea, e insieme la prova che la Biennale, completamente diversa, è comunque al lavoro, è scesa in campo. Questo, e soltanto questo, è quanto con crescente attesa ci si chiede in tut-

to il mondo. Il telegramma solidale ma pressante giuntomi dalla sessione plenaria dei Musei d'arte moderna di tutto il mondo riuniti a New York, e firmato da quindici direttori di Mosca, Parigi, Hannover, Bruxelles, Rotterdam, Amburgo, Parigi (Beaubourg), Lubiana, New York (Guggenheim), New York (Museum of Modern Art), Londra, Milano, Lodz, Amsterdam, San Paolo, ne è l'ultima testimonianza. Naturalmente la sperimentalità del quadriennio tanto più vale per questo inizio, per il secondo semestre del '74. Non possiamo, però, non dare una prima risposta nei fatti. Se noi non faremo, altri faranno senza noi e contro noi.
Ho detto iniziando che sento la responsabilità e il peso di questo compito. Lo confermo ora, concludendo, con l'emozione di chi si attende da questi lavori che iniziamo in pubblico, più che consenso generico una gran copia di opinioni, suggerimenti e critiche.
Ecco: ho messo in piazza pensieri e materiali di lavoro. Non è ancora tutto deciso. Siamo qui per tentare di fare della strada insieme.

Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)

Presentato e discusso nelle riunioni pubbliche del 18-19 maggio e 3 giugno 1974.
Approvato all'unanimità dal Consiglio direttivo nella seduta del 12 luglio 1974.

1. Premessa. Caratteri qualificanti della Biennale di Venezia.

Dal 1968 l'intero campo della cultura e delle arti, a livello delle tecniche, delle poetiche, dei contenuti, delle funzioni e del consumo sociale è sottoposto a una contestazione radicale, che ne intacca la consistenza e la stessa legittimità a confronto con i grandi problemi del mondo, con gli interrogativi che si propongono allo sviluppo della vita umana.
All'origine di questa contestazione sta la trasformazione profonda dei rapporti di forza tra le classi sociali a favore di quelle lavoratrici, che tendono a proporsi come punto di riferimento ai ceti intellettuali, nel quadro di un processo tendenziale alla proletarizzazione generato anche dall'uso del lavoro intellettuale come forza immediatamente produttiva. Questo quadro in continua evoluzione dà oggi alle questioni culturali una dimensione di massa e pone alla cultura e alle sue istituzioni la questione necessitante di una diversa funzione e di un diverso uso sociale.
Negli ultimi anni la Biennale di Venezia, nell'affrontare i gravi problemi organizzativi e funzionali conseguenti al ritardo con il quale è stata risolta la questione del suo riordinamento legislativo, si è trovata di fronte più generali problemi relativi ai suoi scopi e alle sue funzioni, in rapporto con il ricupero del dibattito borghese sulla « morte dell'arte » e con le più recenti questioni sulla sua utilizzazione sociale. Si è posto così il problema di una vera e propria rifondazione dell'Ente.
E' con questa coscienza, che intende identificare fin dal primo piano quadriennale di massima i temi del dibattito sull'arte nel mondo d'oggi e i problemi di un ripensamento totale e di una sperimentazione aperta dell'istituto,

che il Consiglio direttivo della nuova Biennale di Venezia assume l'esperienza di questi anni, insieme con il nuovo strumento legislativo, e con le riflessioni, i documenti e le proposte offerte da associazioni, sindacati, istituti, gruppi e singoli operatori e studiosi in occasione delle riunioni consiliari aperte al pubblico del 18-19 maggio e 3 giugno 1974: essi sono determinati per l'articolazione del primo piano quadriennale in momenti metodologici e strutturali di attività aperte a tutti i possibili contributi e ad ogni pubblica verifica.
Il Consiglio Direttivo ritiene anzitutto suo dovere dichiararsi sui caratteri qualificanti propri dell'Istituzione.

1. La ricerca di un diverso rapporto con la società, e particolarmente con tutti coloro — giovani e lavoratori anzitutto — cui fino ad oggi la struttura sociale ha impedito di costituirsi come pubblico, è elemento innovativo irrinunciabile, come hanno mostrato recenti esperienze in molte parti del mondo, e per certi aspetti della stessa Biennale negli ultimi anni e, fra le iniziative di più utile riferimento soprattutto sul terreno metodologico, le recenti « Giornate del cinema italiano » di Venezia. La nuova Biennale presuppone la modificazione profonda del rapporto mercantilistico tradizionale fra pubblico e opere, nel senso di un diverso uso sociale delle strutture culturali e degli eventi artistici, per contribuire alla più generale prospettiva democratica di partecipazione popolare la quale richiede, anche in domini estranei alla cultura e alle arti, che lo spettatore-fruitore passivo e pagante possa trasformarsi nello spettatore-fruitore attivo, protagonista e committente; ciò suppone rapporti organici, a livello nazionale e internazionale, con i movimenti che portano nuove tendenze critiche ed estetiche, con gli organi e i centri di produzione culturale, con i sindacati, con gli istituti universitari e le scuole, con l'associazionismo di base.

2. Il superamento dei caratteri settoriali, provinciali, diplomatici della vecchia Biennale è pure impegno imprescindibile per la rifondazione di un istituto di cultura a livello internazionale che voglia porsi in grado di partecipare criticamente al dibattito artistico e civile in atto. La nuova Biennale vuole operare sul piano nazionale e in campo internazionale con una chiara e netta scelta antifascista, sia nei confronti del ruolo di privilegio e della struttura di egemonia della cultura come fatto di élite, sia riguardo ai Paesi che soggiacciono a regimi fascisti e oppressivi. In tale direzione la Biennale intende instaurare rapporti diretti con artisti e operatori culturali, istituzioni e gruppi italiani ed esteri, ricercando anche la collaborazione con le forze artistiche e culturali democratiche operanti in esilio. Uno sforzo innovatore dovrà pure essere esercitato per acquisire la collaborazione di artisti e operatori culturali dei paesi esterni alla consueta ecumene artistica contemporanea (Europa, Nord-America, Giappone), nell'intento di determinare stimoli fecondi a contatto con i valori permanenti delle antiche culture asiatiche, con le contestazioni rivoluzionarie dei paesi latino-americani, con la domanda civile delle nuove comunità statuali arabo-africane.

3. La sostituzione dell'antico impianto stagionale, festivaliero e turistico delle manifestazioni — che coincideva e si evidenziava in forme pressoché esclusive nei momenti di crisi della Biennale — con l'assunzione di compiti e di attività permanenti lungo tutto l'arco dell'anno, è caratterizzazione indispensabile per la costruzione di un istituto di tipo nuovo, il quale, come sede di documentazione, confronto e propulsione dell'iniziativa culturale e artistica, intende introdurre la programmazione delle proprie attività in una logica del

tutto diversa rispetto al passato, la quale implica necessariamente il superamento di selezioni classiste di fatto, e quindi di inutili aspetti mondani, di dispendiose ospitalità.

4. L'allargamento delle attività della nuova Biennale a un ambito territoriale più vasto diventa scelta conseguente nella vita dell'istituzione. Esso implica, da una parte, l'identificazione delle sedi operative dell'Ente con spazi decentrati e compresi in tutto l'ambito urbano del Comune di Venezia, dall'altra l'assunzione dell'intero territorio regionale come primo spazio necessario e sperimentale di attività e manifestazioni, anche nella concezione di un rapporto reale fra Venezia e la sua regione, nell'ambito del quale la Biennale deve considerarsi struttura di servizio nell'operazione globale di salvezza e vivificazione della città. Questi spazi operativi di istituto si qualificano inoltre nel riconoscimento di dimensioni estese all'intero paese e oltre i confini, sia come quadro di relazioni necessarie al respiro politico e al nutrimento culturale della Biennale, sia come ambito di possibile operatività, su richiesta e assunzione di corrispettivo intervento finanziario, da parte di istituti e associazioni interessati operanti in Italia e all'estero. Ciò contribuirà alla correzione sul piano nazionale di dislivelli e strozzature che sia il mercato sia l'insufficienza di iniziativa pubblica hanno fin qui generato fra centro e periferia, fra città e campagna, fra zone industriali e fasce di sottosviluppo, anche in un'ottica di reciproca ispirazione fra la Biennale e le realtà sociali nell'intero territorio nazionale e in particolare nel Mezzogiorno.

2. Approccio interdisciplinare e progettuale.

Nella presente situazione, e nelle linee di tendenza che si affermano nel campo delle arti — da esprimersi, secondo quanto prevede l'art. 1 della legge n. 438, mediante la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione — la nuova Biennale di Venezia non cerca l'identificazione di settori canonicamente istituzionalizzati, i quali pretendano riassumere, nella astratta configurazione di raggruppamenti di generi artistici o di techniche creative più o meno giustificabili, le complesse mutevoli relazioni di campo che l'invenzione continuamente ripropone.

Piuttosto, nella processualità del fare artistico contemporaneo, nella sperimentazione che ne privilegia il carattere aperto, nella interdisciplinarità che da un estremo all'altro dell'arco dei generi, delle tecniche e degli impieghi determina relazioni e accadimenti capaci di reciproca interazione, nelle dialettiche che si verificano fra intellettuali e realtà sociale, e inoltre fra intellettuali e strutture culturali, la Biennale di Venezia coglie i caratteri portanti e qualificanti dell'attuale fase del movimento moderno. Da siffatti fondamenti nasce una ricognizione che comporta perciò l'identificazione, di quadriennio in quadriennio, di un complesso quadro programmatico; in esso si attuano, di problema in problema, i diversi momenti di documentazione, conoscenza, critica, ricerca e sperimentazione, con mobili interconnessioni imposte dalla specificità del tema.

Assumendo siffatto metodo di approccio interdisciplinare e progettuale come lo strumento più adeguato per costruire un'organizzazione operativa di tipo nuovo, capace di intervenire dialetticamente nella realtà culturale, la Biennale di Venezia intende affrontare nei termini più articolati e flessibili la realtà dell'operare artistico contemporaneo, riservandosi ogni modificazione strumentale che l'esperienza possa successivamente consigliare, in riferimento alla problematica e alle esperienze di modi nuovi di produrre e delle nuove esigenze sociali della produzione.

3. Temi progettuali, aree di intervento, settori di attività, momenti operativi.

L'approccio progettuale e interdisciplinare permetterà, nell'arco del quadriennio, la definizione di programmi annuali di attività centrati su grandi temi progettuali, da discutere e deliberare da parte del Consiglio direttivo sulla base delle proposte emergenti da convegni internazionali. Questi convegni saranno organizzati da un Gruppo di lavoro permanente, espresso dal Consiglio direttivo tra i suoi membri, integrato da esperti ed assistito dal Segretario generale, capace di stabilire e mantenere rapporti continuativi e organici a livello nazionale e internazionale con tutte le forze culturali democratiche indicate in premessa, che saranno protagoniste dei convegni. Il Gruppo si avvarrà della collaborazione dell'Archivio storico per tutto quanto riguarda la documentazione e avrà un coordinatore tecnico.
I risultati dei convegni internazionali saranno sottoposti alla discussione e alla successiva definizione progettuale del Consiglio direttivo, previo vaglio di carattere tecnico da parte di un Gruppo di lavoro permanente interdisciplinare, composto dai responsabili dei settori e dal Conservatore dell'Archivio storico, in stretto rapporto di coordinamento con il Segretario generale.
Il Consiglio direttivo identifica al riguardo una tematizzazione generale, intorno alla quale potrà utilmente esercitarsi il dibattito dei convegni internazionali.
Questa tematizzazione si riferisce alle grandi questioni delle trasformazioni strutturali della città contemporanea in rapporto al territorio e all'incidenza in essa dei mezzi espressivi e dei mezzi di comunicazione di massa, considerati alla luce delle nuove istanze culturali e del processo di liberazione dai condizionamenti mercantili e di potere, e in funzione della libera creatività e dell'organizzazione del lavoro, sul terreno sul quale avviene a livelli più acuti e significativi lo scontro sociale.
Per il quadriennio 1974-1977 si identificano le seguenti sei grandi aree di intervento espresse in rispettive Commissioni:

1. Pittura, scultura, grafica, fotografia, disegno industriale, arte seriale, arte programmata etc.

2. Architettura, restauro, arredamento, disegno urbano, informazione urbana, disegno paesistico, etc.

3. Informazione e mezzi di comunicazione di massa (televisione, radio, stampa, editoria, pubblicità, mezzi elettronici leggeri, etc).

4. Cinema, televisione (telefilm, sceneggiati televisivi).

5. Teatro, animazione drammatica, etc.

6. Musica lirica, balletto, concertistica moderna e contemporanea, etc.

Queste aree di intervento costituiscono la piattaforma strumentale dell'intero lavoro progettuale, la cui proiezione operativa si configura nei seguenti settori di attività, ciascuno affidato a un responsabile, Direttore di progetto:
1° settore: comprendente le aree di intervento di cui ai punti 1 e 2;
2° settore: comprendente l'area di intervento di cui al punto 4;
3° settore: comprendente le aree di intervento di cui ai punti 5 e 6.
Le Commissioni sono composte di esperti i quali, come i responsabili Direttori di progetto, al di là delle specifiche competenze abbiano maturato, attraverso esperienze di promozione e organizzazione della partecipazione culturale di massa, la coscienza di un nuovo e diverso ruolo dell'intellettuale nella società.

Per quanto riguarda l'area di intervento n. 3 (« Informazione e mezzi di comunicazione di massa »), è prevista la creazione di una Commissione di esperti presieduta dal Presidente assistito dal Segretario generale, ai cui lavori partecipano i responsabili Direttori di progetto per le attività comuni, e il Conservatore dell'Archivio storico. La commissione opera per l'approntamento di un servizio comune e autonomo operante nelle diverse aree di intervento e nei relativi settori di attività della Biennale, tra l'altro allo scopo di sollecitare il più possibile la partecipazione critica e di massa alla produzione culturale, e di farne strumento per le necessità espressive di base.

Si prevede altresì la costituzione di un Gruppo permanente per i rapporti con la scuola composto da alcuni consiglieri, affiancati da esperti, assistito dal Segretario generale, che avrà un coordinatore tecnico. Il Gruppo ha i compiti seguenti:

a) far conoscere ai giovani le manifestazioni che i settori della Biennale programmeranno nel prossimo quadriennio, determinando in questo modo un'apertura ed un allargamento verso pubblici (quello giovanile) e strutture (quelle scolastiche) essenziali ai fini di una « rifondazione » del significato e del valore della Biennale;

b) favorire processi di autoproduzione di programmi: realizzando le condizioni tecniche e produttive, (in particolare mezzi elettronici leggeri), affinché gruppi di giovani assumano l'iniziativa di programmi informativi nell'ambito delle aree di intervento e dei settori di attività della Biennale, e con la collaborazione dei settori specializzati della RAI. I programmi dovrebbero essere destinati, dopo una verifica didattica, ad utilizzazioni cinematografiche e televisive;

c) promuovere e sostenere nella scuola iniziative di studio e di ricerca che intendano fornire agli studenti elementi di comprensione e di analisi delle strutture e delle caratteristiche tecniche e metodologiche del linguaggio audio-visivo;

d) stabilire un organico collegamento con le facoltà universitarie, al fine di comuni ricerche;

e) formulare proposte e programmi per la preparazione dei quadri tecnici necessari alle attività dell'Ente.

Tutto ciò investe l'intero processo dei momenti istituzionali previsti dall'art. 1 della legge n. 438, e cioè la documentazione, la conoscenza, la critica e la sperimentazione.

Per quanto riguarda il momento della documentazione, lo spazio e la funzione di quella centrale struttura dei servizi che è l'Archivio Storico concernono l'attività delle sue sezioni tecniche (biblioteca, emeroteca, fototeca, cineteca, disco-nastroteca, collezioni artistiche, etc), dei suoi servizi (ricerca, elaborazione elettronica, riproduzione, produzione, restituzione, pubblicizzazione, pubblicazioni periodiche e non), delle sue attività permanenti, tendenti attraverso proposte operative ad esiti conoscitivi per pubblici differenziati. Gli è inoltre assegnato il compito di programmazione, classificazione e trattamento delle informazioni provenienti dal complesso delle attività del Gruppo permanente delegato a dar vita ai convegni internazionali.

Per quanto riguarda i momenti della conoscenza e della critica, essi si esplicano in rassegne-confronto, con periodicità annuale, sulla base delle indicazioni dei temi progettuali e di tendenze democraticamente emergenti dalla elaborazione delle forze culturali. Le rassegne-confronto, in coerenza con i principi espressi in premessa, in particolare per quanto riguarda il rapporto nuovo con il territorio, si articolano nella intera città di Venezia,

nelle isole e nel suo territorio di terraferma, dove l'Ente imposterà con i centri sociali esistenti, le organizzazioni culturali, i consigli di quartiere e di fabbrica, un rapporto creativo organico in una logica di decentramento. In tale spirito le rassegne-confronto saranno strutturalmente intrecciate con una serie di occasioni e di luoghi specifici di dibattito e confronto dialettico, tali da consentire alle grandi masse popolari un modo nuovo e attivo di vivere il momento conoscitivo e critico della Biennale, anche con la collaborazione degli istituti universitari.
I momenti della ricerca e della sperimentazione faranno capo essenzialmente a un Laboratorio interdisciplinare, con sedi in Venezia opportunamente attrezzate e strumentazioni adeguate e aggiornabili nelle varie tecniche, per la realizzazione di ipotesi e modelli e la sperimentazione di metodi operativi, mediante un sistema di borse di studio internazionali.
L'unità interdisciplinare nella realizzazione dei vari momenti operativi è garantita dal coordinamento esercitato dal Presidente, dal Segretario generale e dal Conservatore dell'Archivio storico, quali delegati del Consiglio direttivo, salvo ogni possibile momento di verifica richiesto dal Consiglio direttivo.
Nell'arco del quadriennio 1974-1977 il Consiglio direttivo organizzerà alcuni convegni speciali riguardanti:

a) le comunicazioni di massa nella esperienza critica delle lotte di classe del mondo del lavoro;
b) l'« avanguardia », prodotto e contestazione della società borghese;
c) la partecipazione democratica di base alla formazione dell'opera;
d) l'America Latina: coscienza cristiana e lotta di classe;
c) le rivoluzioni dei movimenti di liberazione del « terzo mondo » come movimenti di rinnovamento culturale.

La Biennale di Venezia

a) Carlo Ripa di Meana, Presidente
b) Giorgio Longo, Vice Presidente
d) Matteo Ajassa, Consigliere
d) Mario Baratto, Consigliere
f) Ennio Calabria, Consigliere
c) Mario Roberto Cimnaghi, Consigliere
g) Osvaldo De Nunzio, Consigliere
c) Francesco Maselli, Consigliere
d) Giuseppe Mazzariol, Consigliere
f) Roberto Mazzucco, Consigliere
c) Mario Monicelli, Consigliere
c) Ermanno Olmi, Consigliere
a) Guido Perocco, Consigliere
a) Neri Pozza, Consigliere
e) Domenico Purificato, Consigliere
e) Giuseppe Rossini, Consigliere
e) Adriano Seroni, Consigliere
f) Manlio Spandonaro, Consigliere
c) Pietro Zampetti, Consigliere
h) Renzo Miconi, Presidente del Collegio sindacale
d) Luigi Brunello, Sindaco
i) Bruno Cammarella, Sindaco
l) Franz De Biase, Sindaco

d) Gian Mario Vianello, Sindaco
l) Rocco Moccia, Sindaco Supplente
i) Michele Aurelio Sinisi, Sindaco Supplente
Floris Luigi Ammannati, Segretario generale
Giacomo Gambetti, Direttore del Settore Cinema e Spettacolo Televisivo
Vittorio Gregotti, Direttore del Settore Arti visive e Architettura
Luca Ronconi, Direttore del Settore Teatro e Musica
Wladimiro Dorigo, Conservatore dell'Archivio storico delle arti contemporanee

a) designato dal Consiglio dei Ministri
b) Sindaco di Venezia
c) designato dal Consiglio regionale del Veneto
d) designato dal Consiglio comunale di Venezia
e) designato dal Consiglio provinciale di Venezia
f) designato dalle Confederazioni sindacali maggiormente rappresentative
g) designato dal personale di ruolo dell'Ente
h) designato dal Ministro per il Tesoro
i) designato dal Ministro per la Pubblica Istruzione
l) designato dal Ministro per il Turismo e lo Spettacolo

(Da una pubblicazione ufficiale della Biennale del luglio 1974).

Programma delle manifestazioni ottobre-novembre '74 approvato dal Consiglio Direttivo della Biennale

Il Consiglio direttivo della Biennale di Venezia, conclusosi questa notte, ha approvato il programma delle manifestazioni internazionali dell'autunno 1974, poste sotto la testata « La Biennale per una cultura democratica antifascista ».
Le manifestazioni si svolgeranno a partire dall'inizio di ottobre fino alla prima decade di novembre, costituendo l'avvio di un più vasto programma permanente di attività destinato a saldarsi anche con il calendario relativo al 1975; si apriranno con un Convegno di testimonianze dedicato all'analisi delle componenti strutturali del fascismo sul piano nazionale e internazionale, e con una serie di iniziative e manifestazioni culturali dedicate al Cile nel quadro generale dell'America Latina.
Il Consiglio direttivo ha sottolineato la necessità che le manifestazioni non abbiano in nessuna area di intervento il carattere esclusivo di rassegna della produzione creativa più recente selezionata secondo criteri di tendenza o di qualità nell'ambito di quanto offerto dal panorama culturale attuale, bensì costituiscano frammenti di testimonianze e ipotesi di interpretazione di una situazione complessa di carattere internazionale offerti alla discussione creativa fra gli operatori e gli strati popolari che la strumentazione delle comunicazioni di massa tende sempre più a separare. Esse del resto intendono costituire uno sforzo unitario fra le diverse aree di intervento su cui intende operare la nuova Biennale, anche — ove possibile — come diretto confronto e conflitto delle parti disciplinari in gioco.
Particolare significato assume nel contesto del programma la molteplicità dei luoghi prescelti, i quali, senza escludere per il futuro le sedi tradizionali, investono nell'ambito del programma 1974 ambienti nuovi nella città, nelle isole e nel territorio di terraferma comunale ed extra comunale in risposta alle esigenze di un ampio decentramento e di un incontro più stretto con la più immediata fascia di territorio sul quale la Biennale intende operare. Gli intenti dichiarati sono quelli di promuovere, attraverso i Consigli di quartiere e di fabbrica, le istituzioni culturali e i centri culturali di base la più larga partecipazione popolare di carattere creativo alla vita e all'attività della Biennale, in modo da costituire un contributo a una progressiva non formale saldatura fra Venezia e il suo hinterland, e, all'interno della città storica, tra i vari sestieri, anche con la collaborazione e il contributo dell'Università di Venezia.
Il programma approvato può essere soggetto a modificazioni per motivi di carattere organizzativo e finanziario.

PROGRAMMA

La Biennale per una cultura democratica e antifascista

Settore delle arti visive e architettura

Le mostre in ottobre eleggono in una parte dei Saloni la propria sede come

luogo di grande significato per il dibattito intorno alla conservazione del patrimonio dei centri storici ed al tema della risignificazione ed utilizzazione popolare di questi stessi centri.

a) « Città, cinema, avanguardia ».
15 ottobre - 15 novembre
Confronto tra il linguaggio filmico e i problemi della città e dell'architettura moderna, articolati dall'avanguardia europea tra il 1919 e il 1939.
Seminario di tre gioni sull'argomento.

b) « Ugo Mulas e la storia della Biennale ».
15 ottobre - 15 novembre
Saggio di sociologia dell'attività delle arti visive per quanto riguarda il rapporto tra protagonista ed opera e tra opera e pubblico, attraverso la ricerca fotografica di Ugo Mulas.
Seminario di tre giorni sull'argomento.

Settore cinema-spettacolo Tv.

Il programma di attività per l'ottobre 1974 conterrà in « esempi » di circa una diecina di film ciascuna quasi tutte le sezioni su cui si articolerà l'attività della prima stagione della nuova Biennale. Tutte le proiezioni saranno organizzate contemporaneamente, a rotazione, in 4 o 5 cinematografi, nei vari sestieri di Venezia e del suo territorio. Proiezioni di opere inedite di particolare interesse eventualmente disponibili potranno essere effettuate su specifico invito del Presidente.

a) « Proposte per un arricchimento culturale dell'offerta cinematografica ».
Film inediti per l'Italia o in assoluto, anche recentissimi, culturalmente e spettacolarmente validi, di Paesi, autori, caratteristiche non consueti nel panorama della distribuzione cinematografica italiana, con un dibattito sui problemi della distribuzione e sui rapporti fra iniziativa pubblica e iniziativa privata;

b) il telefilm tedesco occidentale d'autore; il telefilm italiano; autori sudamericani e di altri Paesi;

c) retrospettiva del nuovo cinema svizzero;

d) sezione in collaborazione con le associazioni di base della cultura cinematografica (circoli, cinema d'éssai, cinema d'art e d'éssai) per una verifica critica dei metodi di discussione e di conoscenza dei film;

e) sezione in collaborazione con le cooperative di produzione cinematografica;

f) sezione in collaborazione con movimenti femministi, dedicata a film a soggetto e a film di intervento;

g) testimonianze filmate di cronaca cinematografica e televisiva sul fascismo in Italia e in Europa nel '73 e nel '74, in collaborazione con l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino;

h) promozione della realizzazione di brani filmati sul « fascismo oggi », da parte di autori cinematografici e televisivi, in collaborazione con le Associa-

zioni italiane degli autori anche per contatti e impegni con autori di altri paesi.

Settore musica e teatro

Per quanto riguarda il Settore Teatro è previsto dall'inizio di ottobre al 10 di novembre il seguente calendario:

a) *Performance Group »* - New York
The Tooth of Crime » di Sam Sherpard, regia di Richard Schechner

b) *Kungliga Dramatiska Teatern* - Stoccolma
« Till Damaskus » di August Strindberg, regia di Ingmar Bergman

c) *Théatre de la Liberté* - Parigi
« La nuage amoureux » di Hamis Hykmet, regia di A. Memet

d) Con la collaborazione del *Teatro Stabile di Torino*
« Otello » di W. Shakespeare, adattamento di Nanni Balestrini, regia di Miklos Jancso
Chiesa di San Lorenzo

e) *Cooperativa il Collettivo* - Roma
« Otello » di W. Shakespeare, adattamento di Giorgio Manganelli, regia di Gianni Serra

f) *Gruppo La Maschera* - Roma
« Otello » di W. Shakespeare, regia di Memé Perlini
Teatro di Palazzo Grassi

g) *Compagnia di Ruth Escobar* - San Paolo (Brasile)
Autos Sacramentales da Calderon de la Barca, regia di Victor Garcia

h) *Teatro La Satira* - Mosca
« La cimice » di V. Majakovski

i) *Compagnia I Segni* - Roma
« L'impuro folle » di Roberto Galasso, regia di Giorgio Marini

l) « Che cos'è il fascismo » - azione scenica di Fabio Mauri

m) *Gruppo la Maddalena* - Roma
« La donna perfetta » di Dacia Maraini

Per quanto riguarda le *manifestazioni musicali* sono previste una serie di serate dedicate a Bruno Maderna e una serie di serate dedicate a Arnold Schönberg.

a) « Die Erprobung der Petrus Ebraicus » - opera di Henri Pousseur su testi di Schönberg.

b) due concerti dedicati a Bruno Maderna

c) una serie di serate dedicate a A. Schönberg

d) seminario su Bruno Maderna

e) seminario su A. Schönberg

Inoltre i tre settori congiuntamente hanno deciso di articolare per il prossimo ottobre una manifestazione in occasione del centenario della nascita di Schönberg.

Una mostra sarà allestita in uno spazio apposito, anche con materiale visivo di commento e saranno a disposizione del pubblico mezzi di audizione per la libera scelta all'interno della produzione di Schönberg, verranno eseguite inoltre alcune composizioni musicali scelte tra gli aspetti meno noti dell'autore e proiettati documenti filmati e film su A. Schönberg.

Comunicato-stampa della Biennale di Venezia in data 31 agosto 1974 G-74-12.

Carlo Ripa di Meana   Perché Cile

Perché il Cile alla Biennale? E, forse, perché solo il Cile? Perché non tutta l'America Latina? Perché non l'intero Terzo Mondo? E forse anche nelle altre parti del pianeta il fascismo non continua a serpeggiare, a tentare i suoi colpi di coda?

Le generazioni che vivono oggi hanno visto la storia dei loro anni sporcata da macchie fasciste: l'Italia, la Germania, il Portogallo, la Spagna, l'Europa invasa dal nazismo, e poi ancora, nel dopoguerra, l'Algeria, il Vietnam, la Grecia, ora il Cile.

Rispondo: il Cile perché è il caso di oggi quello che attraversa la nostra coscienza, mentre stiamo vivendo questi giorni, mentre la giunta di Santiago celebra ancora con torture e assassini (il generale Carlos Prats è stato ucciso cinque giorni fa) il suo primo anno di dominio, ne invoca ancora diecine, si pone come esempio di « liberazione » rispetto alla « situazione italiana », lancia moniti intollerabili.

Di questa malattia del mondo che muterà il volto dei popoli il Cile è l'evento infausto colto oggi nel suo farsi tragico, di esso possiamo immaginare un esito attraverso la resistenza e la liberazione anche nella misura in cui la lenta aggregazione di protesta politica e civile del popolo cileno, dei suoi leaders politici, delle sue masse popolari, dei suoi intellettuali e dei suoi artisti troverà sostegno, solidarietà, partecipazione cosciente in tutto il mondo.

È stato detto: il Vietnam è fra noi. Anche il Cile può essere fra noi, mentre il Ministro italiano della difesa trasmette alla Magistratura i documenti di una incredibile serie di « golpe » segreti tentati, — che avvelenano la vita democratica italiana ormai da molti anni. Mentre all'interno degli Stati Uniti nelle più alte sedi della vita politica di quel paese, si ripercuote seppur con ritardo l'eco degli avvenimenti cileni stroncati dall'11 settembre 1974, alla ricerca di gravi responsabilità di corpi separati dello stato, quali la C.I.A., nell'abbattimento del governo costituzionale del presidente Allende.

Perciò il Cile.

Ma anche perché negli anni più recenti quel lontano Paese dell'America Latina aveva dato prova di sviluppi complessivi di vita democratica in modi di svolgimento politico rigorosamente costituzionali, come espressione di un reale pluralismo civile, implicando, per quel che si riferisce al terreno specifico degli interessi della Biennale, i più alti livelli della cultura internazionale (basti pensare ai nomi di Neruda e di Matta), e la sperimentazione di un impegno artistico esteso largamente fra nuovi strati popolari, e implicante direttamente le forme dell'abitare e del comu-

* Dalle pubblicazioni della Biennale: « Libertà al Cile », 1, Venezia 5 ottobre 1974.

nicare che innervano quella che oggi viene detta la qualità della vita. La cultura italiana ha avuto relazioni particolarmente strette e impegnate con la vicenda cilena, fino al tempo del tradimento e della sovversione e oltre, e ha rivelato con testimonianze non solo politiche di grande momento (ricordo Rossellini e Parise), sia forme di solidarietà simili a quella che si è attestata in tutto il mondo, sia raggiungimento di documenti di indiscusso valore e di diretto significato.

Oggi, con questo giornale, che vuole costituirsi come punto saggio di un intervento permanente della Biennale di Venezia nel settore dell'informazione — una delle aree di intervento specificamente identificate dal piano quadriennale delle attività approvato all'unanimità dal Consiglio direttivo dell'Ente —, con tutto il complesso delle iniziative rivendicanti « libertà al Cile », intendiamo non solo operare un atto di solidarietà globale della cultura italiana verso la cultura di un paese sottoposto a una intollerabile dittatura fascista, e verso tutto il popolo di quel paese, ma altresì saggiare un nuovo modo di affrontare il problema dell'organizzazione a livello interdisciplinare e della realizzazione a livello popolare delle attività della Biennale nel suo terreno istituzionale. Intendiamo cogliere il senso, la forza di eventi che si svolgono nel mondo per farne delle occasioni specifiche di espressione artistica culturale, civile, di un paese o di un'area da mostrare nel momento, anche di fuoco, della loro prova, non soltanto nel tentativo di realizzare, insieme con gli artisti di quel paese operanti nelle più diverse discipline, una immagine globale della loro cultura e dei loro problemi validi ma anche come occasione offerta agli operatori di una cultura per concretare insieme, in un ambiente nuovo e singolarmente stimolante come Venezia e il suo territorio, prove, manifestazioni, verifiche, autoanalisi sul momento attuale della loro creatività.

Nei fervidi atelier di settembre, nei quali « Libertà al Cile » è stata concepita e organizzata, abbiamo colto noi stessi con gradita sorpresa la potenzialità esemplare di questo tentativo. Per questo, il Cile è per la Biennale, oggi, ben più di un atto di doverosa solidarietà e di fede democratica. È la ricerca aperta, in divenire, di un modello, di uno dei nuovi modi di operare di un nuovo istituto di cultura di respiro internazionale.

L'adesione della Federazione Nazionale della Stampa a questo settimanale che accompagna la manifestazione « Libertà al Cile », è stata espressa dal neo presidente Paolo Murialdi con il seguente telegramma inviato a Carlo Ripa di Meana: « Caro presidente invio alla Biennale impegnata nella battaglia per una cultura democratica e antifascista il mio più fervido saluto augurale. In questo quadro assume particolare rilievo vostra iniziativa di pubblicare il periodico « Libertà al Cile » dedicato alla tragedia del Cile e alla sua riscossa. Saluti fraterni ».

« Libertà al Cile » è un momento di solidarietà internazionale con il Cile oppresso da un nuovo fascismo, un sostegno attivo allo lotta per la libertà dalla dittatura militare, per l'affermazione dei diritti del popolo cileno, della sua volontà politica, della sua cultura.

Dal 6 al 15 ottobre la Biennale promuove iniziative artistiche, culturali e politiche che si propongono di suscitare negli spazi decentrati di Vene-

zia e del suo territorio, e nel mondo attraverso l'informazione internazionale, un confronto democratico sulla grande speranza rappresentata dall'esperienza di UNIDAD POPULAR e una condanna culturale e politica per la repressione militare sul Cile democratico.
« Libertà al Cile » si articola attraverso manifestazioni musicali, cinema-rappresentativi della Resistenza cilena.
Il contatto permamente con la popolazione di Venezia e della Terraferma grafiche e di manifesti, incontri e dibattiti pubblici con gli esponenti più vuole essere il dato caratterizzante la manifestazione, non solo per gli incontri e dibattiti, ma per ogni singola iniziativa di spettacalo: La partecipazione attiva del pubblico, ovvia acquisizione di ogni iniziativa sinceramente democratica, è una scelta culturale e politica della Biennale e « Libertà al Cile » sarà la prima prestigiosa occasione di verifica dell'incidenza della Istituzione rinnovata.
L'ingresso agli spettacoli è fissato a 100 lire.

Il programma prevede:
5, 12, 19, 26 ottobre e 2 novembre:

Libertà al Cile
Pubblicazione di cinque numeri del settimanale « Libertà al Cile », per documentazione e dibattito sulle realizzazioni democratiche di Unidad Popular, sulla repressione in atto nel Cile, sull'azione dei cileni in esilio.
In ogni numero un manifesto. In vendita il sabato a L. 100 la copia.
Venezia (Campo S. Margherita, Campo S. Polo, Giardini di Castello, Giudecca), Chioggia (Corso del Popolo), Mestre (p.zza Ferretto), Marghera (Petrolchimico): 66-15 ottobre.

Pittura Cilena dei Murales
Partecipazione della Brigata di pittori « Salvador Allende », che eseguirà pubblicamente all'aperto pitture murali su temi della resistenza cilena e fondali scenografici per gli spettacoli in programma, nella città storica e nella terraferma. Insieme con il gruppo dei muralisti sarà impegnato Antonio Sebastian Matta.
Venezia (Campo S. Margherita, Campo S. Polo), Mestre, Chioggia 6-12 ottobre.

Testimonianze cinematografiche sul Cile
Rassegna di film documentari e a soggetto (corto-medio-lungometraggi) sulla situazione cilena, provenienti da Cuba, Francia, Gran Bretagna, Italia, Messico, Repubblica Democratica Tedesca, Repubblica Federale Tedesca, Svezia; nel corso della rassegna due giornate saranno dedicate alla proiezione di materiali filmati e interviste con Salvador Allende, fra i quali un'intervista inedita nella quale il *leader* cileno si rivolgeva al popolo degli Stati Uniti per denunciare il ruolo giocato dalle società multinazionali (ITT, « Anaconda », etc.) e dalla CIA contro il Cile democratico.
Venezia (Campo S. Mergherita, Campo S. Polo, Giardini di Castello, Università), Chioggia, Marghera (capannone del Petrolchimico), 6-15 ottobre.

Immagini e parole dal Cile da Allende alla repressione
Mostre di fotografie e di manifesti.
Venezia (Campo S. Polo e Università), Chioggia, Mestre (pzza Ferretto), Marghera (capannone del Petrolchimico), 6-15 ottobre.

Italia Cile: lavoro, politica e cultura
Incontri di artisti cileni con esponenti culturali, politici e del mondo sindacale.

Venezia (Campo S. Polo e Giardini di Castello), Chioggia, Marghera (capannone del Petrolchimico), Mestre 6-15 ottobre.

Musica popolare cilena
Esecuzioni dei complessi Quilapajum di Isabel Parra e degli Inti Illimani.
Venezia 6 ottobre, Teatro La Fenice

Musica di ricerca cilena
Concerto dell'Orchestra del Teatro La Fenice su musiche di Sergio Ortega, Jorge Arrigada, Gustavo Becerra, diretto da G. Becerra.
Sala Pasinetti di Ca' Giustinian: 10 ottobre, ore 10.

Assemblea dei cinema cileno
Appuntamento a Venezia dei cineasti cileni per il primo incontro unitario del cinema cileno dopo il « golpe » dell'11 settembre 1973.

Italia Cile: cinema
Incontro tra i cineasti cileni e i cineasti italiani.

SETTORE CINEMA
E SPETTACOLO TELEVISIVO

Giacomo Gambetti

Le polemiche contro o pro

Mi è accaduto già alcune volte, rispondendo a domande o intervenendo direttamente, di esprimere alcune opinioni sulla Biennale '74, in particolare sul « settore cinema e spettacolo televisivo » di cui ho la responsabilità. Non ho mai risposto alle approvazioni né sono mai andato a fondo nelle polemiche sollevate contro o pro la Biennale '74 in particolare sul cinema. I documenti che qui vengono pubblicati ritengo siano sufficienti a informare con esattezza un lettore che desideri davvero essere informato su come l'Ente Biennale di Venezia crei le sue volontà operative e su quali siano le responsabilità di ordine culturale e di ordine organizzativo. Ovviamente occorre non ci siano preconcetti e dimostrazioni da portare a termine a ogni costo, anche a prezzo della verità.
Ai vari documenti chiedo di aggiungerne un altro, del tutto inedito, cioè il testo delle mie dichiarazioni nel corso della conferenza stampa tenuta l'11 ottobre '74 a Ca' Giustinian a Venezia, per presentare il programma di mia competenza. Non solo il documento è inedito perché mai è stato pubblicato, ma non fu neppure divulgato, nei suoi concetti, dal momento che si preferì tener conto — com'era legittimo e comprensibile — delle date, dei titoli, dei luoghi, e quasi per nulla invece — com'è stato assai meno giusto e opportuno — dei criteri informatori di tutta la rassegna. Si sono mosse così, in seguito, delle obiezioni a cui era stata data una risposta, preventiva, deliberatamente ignorata; obiezioni cioè che erano nella consapevolezza di chi era « dentro » prima ancora che di chi era « fuori »; mentre anche il comunicato ufficiale della Biennale del 31 agosto — specie nelle sue affermazioni di principio della prima parte — è tanto significativo quanto ignorato. Si sono fatte confusioni non di rado volute fra responsabilità specifiche del Settore e responsabilità di carattere più generale; si sono strumentalizzate mancanze organizzative anche quando si sapeva che la fonte di tali difetti andava al di là della possibilità di incidenza del Settore, dei suoi titolari e probabilmente della stessa Biennale. Si è strumentalizzato un « dissenso » (rimasto interno) di tre dei cinque « esperti » della commissione che nessuno, e per primo il direttore, ha mai voluto coinvolgere nelle manifestazioni '74, come fu anche a loro dichiarato prima delle suddette manifestazioni.

Ancor oggi mi domando se valga la pena riprendere questo magma — non abbondante ma ben attrezzato — di accuse e di rimostranze, fatto di obiezioni fondate e di altre che sbagliano indirizzo, fatto di momenti concreti e pratici e di circostanze di assai più vasto respiro, che coinvolgono persino il divario che c'è fra Biennale pensata e Biennale realizzata, il rapporto fra Biennale-teoria e Biennale in ottobre-novembre e basta. Nel fondo, non vale la pena. E quindi, fra i « documenti », chiedo al curatore di questo fascicolo di pubblicare anche una pagina che, a

caldo, scrissi per « La Rivista del Cinematografo » e che dava alcune mie impressioni sulle iniziative '74 della Biennale.
Ma è pur vero che il misto di verità e di falsità di cui alcune obiezioni sono intrise rimane scritto, e corre l'alea di passare per esatto soltanto per questo. Vorrei ripetere, ora, che ci sono state obiezioni, nei confronti della Biennale, da parte di chi preconcettualmente era avverso a tutta la nuova struttura; obiezioni legittime e comprensibili, evidentemente. Poi ci sono state obiezioni, nel *facendo*, da parte di chi aveva dato — per superficialità o per moda — la propria adesione alla teoria, e s'è poi accorto di non condividere la applicazione pratica di quella teoria, e per non far brutta figura prima di tutto davanti a se stesso ha dichiarato essere quella pratica diversa dalla teoria, quando è vero semmai che il Settore Cinema è stato il più fedele alla lettera e allo spirito e della legge e del piano quadriennale. Poi ci sono state le obiezioni preconcette e personalistiche cui si è accennato all'inizio, tanto più malevoli quanto più in malafede, ovviamente, sia nei riferimenti alle « scelte culturali » sia nei riferimenti ai « rapporti con il pubblico » sia nei riferimenti alle « scelte organizzative ». Davvero, il ventaglio dei film nuovi della Biennale non era gran che discutibile, ma c'è chi è capace in sommo grado con grandi acrobazie di giocare contemporaneamente su più tavoli, in ciascuno assumendo egli stesso vesti e modi opportunamente diversi: qui è l'organizzatore lì il critico là il produttore laggiù il politico lassù il baronetto, da una parte l'uomo di vertice dall'altra osservatore di base dall'altra ancora l'autore da quell'altra il consigliere più o meno segreto e confidenziale.
È evidente che si è agito terroristicamente e demagogicamente su tutti questi piani con spregiudicatezza pari soltanto ai privilegi che si voglion conservare e agli obiettivi cui si punta e che si teme gli altri raggiungano. Così si cerca di minimizzare le iniziative importanti e di svalutare i film che sono stati scoperti o altri film ancora si sottraggono con lesta azione e con mentalità concorrenziale fuori da tutto lo spirito e dal comportamento della Biennale; così si tirano fuori vecchie formule, accuse di « cineclub », o al contrario proposte di... universitatizzare, il tutto lontano dalla realtà in cui si è operato, il tutto con piccole o meno piccole ma comunque sfacciate menzogne. D'altronde si contesta anche l'interdisciplinarietà, si continua a considerare il critico un destinatario privilegiato e preferenziale, si mente anche a proposito degli autori, nient'affatto trascurati dalla Biennale di quest'anno.

Stando all'inverosimile accumularsi di falsità e di deformazioni sulla Biennale e al quadro interessatamente confuso di opinioni è difficile non considerare anche un problema di uomini, malgrado conclamate affermazioni in contrario: comunque la vera necessità è che sia tenuto un atteggiamento costruttivo nei confronti di una istituzione come la Biennale che ha in sé, contemporaneamente, nelle sue strutture, nei suoi organi fissi e in quelli di passaggio, nelle sue disposizioni di legge e nei suoi finanziamenti, nei suoi rapporti con altri enti e istituzioni, ha in sé insieme grandi possibilità di rinnovamento e pericolo di burocratizzazione, ricerca di nuove vie davvero importanti e inaridimento disordinato, aperture internazionali o piccoli orizzonti provinciali. Quest'ultimo — fra gli al-

tri — è un discorso importantissimo. La Biennale, per tradizione, è lagunare, ma in laguna c'è una città in crisi, obiettivamente in crisi economica e culturale, sociologica e politica; una città nel passato della quale sono navi potenti padrone dei mari e dei traffici internazionali, ricche e felici; nel presente i miasmi di Marghera e gli alveari d'abitazione di Mestre contrastano con lo spopolamento, l'abbandono e la desolazione (al di fuori di quattro o al massimo cinque mesi attorno all'estate) della esse del canal grande e di Rialto, di Castello, di San Polo e del Lido, un Lido per di più tenuto in vita abbastanza artificiosamente.
La città è orgogliosa e non vuol cedere al passato della sua grandezza, pretende molto dagli italiani e dal mondo in nome della sua cultura e della sua gloria, ma la sua è una attesa per lo più passiva, non di rado distratta dalle emozioni del momento, affaticata dalle necessità pratiche.
Indubbiamente anche il rapporto della Biennale con questa città nello stesso tempo affascinante e difficile, antica e moderna, carica di passato e di tremendi problemi d'oggi è una delle chiavi per il futuro dell'Ente.
Il quale, ripeto, non può non uscire dalla laguna, in tutti i sensi.

Conferenza stampa dell'11 ottobre 1974

Il nostro Settore comincia domenica prossima la sua attività realizzando in questo mese che va dal 13 ottobre a metà novembre, nelle linee fondamentali, il programma proposto dal direttore al Consiglio Direttivo della Biennale il 30 agosto e dal Consiglio approvato.
Le proiezioni del Settore cominciano immediatamente dopo quelle dedicate dalla Biennale al Cile, e nell'ambito delle scelte generali della Biennale '74 l'inizio della prima settimana è dedicato alla sezione di testimonianze filmate di cronaca cinematografica e televisiva sul fascismo in Italia e in Europa nel '73 e '74, in collaborazione con l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino. Ogni programma viene proiettato tre volte al giorno, nel primo pomeriggio, secondo pomeriggio e sera, 15.30, 18.00 e 21.00, con dibattiti con il pubblico. Tutto il dettaglio del programma fra l'altro è già noto, e le proiezioni hanno luogo al Cinema S. Margherita, due programmi di video-tapes si svolgono al circo di campo S. Polo il 17 e 18, per ragioni tecniche di allestimento dalle apparecchiature necessarie. L'intera sezione sarà replicata nella sala Volpi del Palazzo del Cinema l'8, il 9 e il 10 novembre e in parte a Mestre al Piave dal 15 al 18 ottobre.
Il 13 ottobre appunto, come dicevo prima, prende il via al cinema Moderno, e fino al 18, una serie di film sull'America Latina offerti dall'ARCI e dalla Federazione Cineforum per proseguire, anche indipendentemente dalla novità e dalla validità dei film che qui non è in argomento, il discorso già avviato sul Cile. Non do tutti i titoli che, d'altra parte, sono nel comunicato che viene distribuito.
La sezione delle « Proposte per un arricchimento culturale dell'offerta cinematografica », con opere di caratteristiche e autori abbastanza inconsueti nel panorama della distribuzione cinematografica italiana, comincia il 19 ottobre al Moderno e prosegue fino al 1º novembre con i film di cui abbiamo l'elenco in ordine di data, giorno per giorno, opere sia a soggetto che a ca-

rattere documentario proprio per sottolineare che questa necessità di « arricchimento » è aperta a qualsiasi tipo di suggerimento ed esperienza, lontana da divisioni di generi che non ci riguardano, in questo senso, ma invece vicina a quella esigenza di diffusione culturale che è negli scopi del Settore e di tutta la Biennale.

Anche questa rassegna, ovviamente, sarà replicata per ogni film tre volte al giorno, e la prima proiezione sarà solo in lingua originale, anche per venire incontro ad alcune richieste che ci sono state manifestate da studenti e da giovani: Venezia è una città in cui gli studenti, in particolare gli studenti di lingue, sono numerosi e molto interessati. Le altre proiezioni in italiano avranno una traduzione simultanea in over-sound. Purtroppo pochissimi sono i film con i sottotitoli, perché è stato impossibile approntarli in tempo, nelle condizioni in cui abbiamo necessariamente dovuto lavorare.

Non ho molto da aggiungere all'illustrazione del programma che per altro loro vedono più dettagliatamente a parte, però alcune cose mi pare che valga la pena sottolinearle. Non tanto dire dai trenta giorni o poco più che abbiamo avuto a disposizione perché non è una cosa di cui dolersi o di cui vantarsi, è una realtà in cui non solo noialtri del cinema ma tutti abbiamo lavorato, anche se è una realtà che credo vada tenuta in considerazione. È un terzo del tempo che altri giustamente dedicano alla sola documentazione, alle sole caratteristiche di una documentazione così importante a cui anche noi teniamo. Ma, in sostanza, abbiamo voluto raccogliere alcuni campioni, ci siamo rifatti ad alcuni esempi, e faremo vedere film non indegni, credo, tutto sommato, sia pure con lo scarso tempo avuto a disposizione: cercheremo, in ogni caso, di essere nel modo più preciso esaurienti con i materiali di informazione, che saranno raccolti in un catalogo a posteriori il più possibile ampio e accurato, pubblicando anche estratti di « atti » dei dibattiti ecc, da far uscire a Biennale conclusa come documentazione e esperienza precisa di quello che è stato fatto e quale aiuto e stimolo per quello che si farà.

A questo riguardo vorrei sottolineare che un problema che a noi sta a cuore in modo particolare è questo: quelli che noi presentiamo sono film editi e inediti, nuovi e nuovissimi e altri invece noti, compresi documentari o altro, film comunque che noi proprio vogliamo siano interpretati come segni di vita, come flash, come campioni di indicazioni e come indicazioni di tutto un lavoro da fare, lavoro che potrà essere modificato, corretto, precisato, mutato, su linee di cui è necessaria, di cui è opportuna la verifica, nello spirito di quello che la Biennale vuole essere e deve essere, senza concorrenza con nessuno, concorrenza che non esiste perché non è nel nostro spirito, al contrario.

A proposito, per esempio, del cinema svizzero, questa forse è una cosa che vale la pena sottolineare. Noi non sapevamo che la « Settimana » veronese avesse allo studio una sezione dedicata, per il prossimo anno mi pare, al cinema svizzero. Ma, anche avendolo saputo, abbiamo poi saputo che indipendentemente dalla Biennale già la Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme aveva in animo di fare in ottobre o novembre di quest'anno una manifestazione sul cinema svizzero. Allora a noi è sembrato che non sia importante, anche qui, un discorso di novità o di privilegi a tutti i costi, al contrario; c'è infatti un lavoro in collaborazione anche con la Cineteca di Bologna e con la Mostra di Porretta, c'è un lavoro di collaborazione tra l'altro con la manifestazione di Savona nel senso che noi presentiamo al-

meno un film che per altro là è stato già presentato, lasciando d'altra parte gli autori liberi di decidere in qualsiasi senso loro avessero desiderato.
Il problema è, ripeto proprio di formulazione di proposte e di indicazioni precise su un tipo di lavoro che, sempre di carattere culturale, non può ignorare le esperienze già fatte e non può nascondersi o chiudersi in un esclusivismo che a me sembra assolutamente fuori luogo. D'altra parte lo spazio è aperto, lo spazio è ampio per tutti. Io sono anzi convinto che ci possano essere grosse perplessità per trovare vie nuove in assoluto, anche a distanza di tre mesi o quattro mesi. Non solo ma, ad esempio, potrebbe essere una caratteristica del nostro lavoro il poter ritornare sopra ad alcuni temi, se varrà la pena e se i film inviati serviranno, se il pubblico seguirà. Tornare sopra ampliando — come dicevo prima — alcuni dei temi affrontati, mentre invece altri potrebbero essere definitivamente abbandonati.
Un altro aspetto che mi pare abbastanza interessante sottolineare è quello della circolazione dei film in almeno tre punti fondamentali in una città così complessa dal punto di vista logistico come Venezia. Cioè il centro, intendendo per centro sia la zona di Ca' Giustinian e di San Marco sia la zona di là dal canale, di fronte, a Santa Margherita e a San Polo, e i due estremi del Lido da una parte e di Mestre dell'altra. In questi tre nuclei fondamentali, in questi tre gruppi, in questi tre nuclei centrali passa praticamente tutto il programma.
Una cosa che mi sembra ancora da dire è che particolare rilievo hanno gli spazi autogestiti in piena responsabilità da gruppi e da associazioni, il che costituisce una notevole novità, direi proprio di spirito e di intervento, in questo senso. In tale maniera noi cerchiamo di dare a tutti la possibilità di avere nella sede della Biennale un modo di incontro e un modo di venire a contatto, e non soltanto con i critici.

A questo punto io credo valga la pena proprio a mo' di flash, come dicevo prima, a mo' di esempi di esistenza, dare anche segni di alcune iniziative, di alcune possibili iniziative, cioè di lavoro futuro, perché sono cose per ora assolutamente e soltanto personali, soggette a ogni tipo di verifica ad ogni stadio. Non esiste nulla in concreto e in particolare, se non qualche dato, se non qualche sondaggio appena avvenuto, e si tratta comunque di individuare un programma che abbia la possibilità di essere sviluppato per un periodo quadriennale, cioé abbastanza lungo, il che ci permette perfino di sbagliare addirittura, in questo primo mese di ottobre e a distanza di trenta giorni dal « via » del Consiglio: se noi sbaglieremo in un certo senso non ha importanza, il lavoro futuro della Biennale non si potrà fare senza tutte le forze e gli uomini del vasto mondo del cinema che è molto vasto e molto poliedrico.
In disordine, proprio, dico ora alcune mie proposte personali di cui sembrerebbe utile tener conto: ad esempio la sezione delle proposte culturali sarà in futuro da riprendere e da ampliare col massimo impulso, per essere allargata secondo me a tutti gli aspetti del cinema, cinema d'autore e cinema industriale, perché il cinema è tutto questo, e essere aperta a tutti i Paesi; sarà, potrà essere probabilmente una sorte di asse portante del nostro Settore, in un rapporto molto preciso, come dicevo proma, anche con le manifestazioni e le iniziative cinematografiche e televisive italiane e degli altri Paesi.
Poi testimonianze, prove, convegni, dibattiti sulle scuole di cinema nel mondo. Poi la televisione-spettacolo nei vari Paesi, per autori stili e generi, case di produzione, la televisione spettacolo nei paesi di nuova cultura.

Una personale completa del regista francese Jean Eustache.

Una personale di Zavattini, e solo per prepararla come si deve non l'abbiamo fatta ora, perchè era il minimo che si poteva fare quello di dedicare qualcosa qui a Zavattini: ma il tipo di lavoro che questo autore e i suoi film richiedodono è doverosamente di grande qualità e di grande attenzione, e francamente non abbiamo proprio azzardato a farlo adesso.

Una grande rassegna sia retrospettiva che contemporanea della ricerca e del rapporto tra uomo e problemi dello spirito, fra uomo e trascendenza, nel cinema e nella televisione nei vari Paesi industriali e dei Paesi nuovi.

Una personale di Visconti.

Una grande retrospettiva di costume sulla donna: il divismo e il cinema da Francesca Bertini a Mary Pickford, da Greta Garbo a Jean Harlow, da Michèle Morgan a Alida Valli, da Rita Hayworth a Jane Russell, da Gina Lollobrigida a Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Ursula Andress, in un discorso di costume e non soltanto di costume che mi pare sia di grande significato.

Nuove cinematografie come quella dell'Iran, quella della Germania Est, anche nel trentennale della Repubblica che si ricorda nel prossimo anno.

Una rassegna dedicata a cinema e Resistenza, non a caso appunto nel 1975 si ricorda il trentesimo anniversario della Liberazione.

Una rassegna sul grande tema della libertà, sulla libertà di pensiero, sulla libertà di parola dal bisogno, sulla libertà dalla violenza.

Personali di alcuni altri autori, di non minore qualità di Visconti come Makavejev, Mizoguchi, Ozu, Techiné, Hitchcock, da studiare e da rivedere ovviamente col maggior corredo possibile di materiali, di informazioni e di documenti.

Il cinema dell'Africa araba, il cinema dell'Africa nera di cui anche le televisioni si stanno interessando parecchio negli ultimi tempi.

Ecco, queste non sono soltanto una serie di definizioni, perché è molto facile, per carità, raccogliere titoli e esempi di questo genere. Sono indicazioni che già cercano di rispondere a delle esigenze, voglio dire, di informazioni culturali abbastanza precise, sono indicazioni sulle quali abbiamo fatto, in maniera — al limite, torno a dire — puramente personale, alcune indagini, alcuni sondaggi. Ma sono indicazioni di un tipo di lavoro, di un tipo di rapporto che noi crediamo debba essere tenuto in futuro sempre più vivo, per uno degli obiettivi che io credo sia giusto cercare di raggiungere, cioé il legare autori e pubblico, col giusto apporto dei critici, nel modo più stretto e più preciso.

Conferenza stampa dell'11 ottobre 1974, nella sede della Biennale a Venezia, dichiarazioni del direttore del Settore Cinema e Spettacolo Televisivo.

Uscire dalla Laguna

In questo momento sono perplesso su quello che c'è da dire a proposito della edizione 1974 della Biennale di Venezia, e più in particolare della Biennale-cinema.

Perplesso soprattutto sul piano della testimonianza, come qui mi si chiede, e quale qui vorrei cercare di offrire. Perplesso sulla quantità — lo dico subito —, più che sulla qualità delle osservazioni da raccogliere o da respingere o comunque da discutere fra tutte quelle che in circa quaranta giorni di lavoro si sono venute sovrapponendo, a Venezia, a Milano, a Roma, un po' in tutta Italia e in qualche modo anche all'estero. In fondo, a voler essere ottimisti, si potrebbe ricordare che la vastità degli echi e l'ampiezza degli interessi polemici eccetera eccetera basta a sottolineare l'interesse che la manifestazione ha suscitato: ma sarebbe un modo un po' standard e un po' sbrigativo di cavarsela, anche se è pur vero che ora non sarebbe possibile cavarsela troppo in breve. Dunque restiamo sulla qualità, cioè sulla sostanza dei risultati, da un lato, dei pareri altrui dall'altro.

Il primo risultato è la ripresa di una istituzione ormai tramontata nella sua vecchia struttura e che comunque andava rinnovata. È stata rinnovata con una legge dalla troppo laboriosa gestazione, il che ha portato a un logorìo delle idee che sono all'origine della legge prima ancora che a una loro pratica sperimentazione. Questa ripresa è avvenuta con un confronto aperto e ampio, profondamente innovatore — ma neppure del tutto, se si bada alla legge e al piano quadriennale —, nel momento peggiore dell'anno, per una città come Venezia. Dicevo nel corso di una « tavola rotonda » sulla Biennale che sarebbe stata molto utile una indagine preliminare sulla condizione sociologica, economica, culturale della città e del suo territorio. Tale indagine avrebbe probabilmente portato a considerare, fra l'altro, che i mesi di ottobre-novembre sono di una tristezza e di una durezza meteorologica assolutamente contraria a qualsiasi « uscita di casa dopocena » di qua e di là per calli e canali; avrebbe anche portato a considerare che, al di là della fama internazionale che la circonda per i suoi tesori di architettura e di arte e per l'originalità del suo insediamento, Venezia è oggi una cittadina di poche decine di migliaia di residenti, per lo più anziani, e di vecchie e radicate abitudini. Venezia è una delle poche città d'Italia, grandi e piccole, in cui la natalità annua risulti inferiore alla mortalità, e questo perchè i giovani che si sposano non scelgono Venezia quale loro residenza e abitazione, in maggioranza, neppure quando vengono da famiglie veneziane: si sposano, escono di casa, scelgono la loro nuova casa in agglomerati urbani di rara e disumana anonimità nei centri di Mestre e Marghera che, pur sempre nell'ambito dell'amministrazione comunale di Venezia, quasi ne triplicano il numero degli abitanti. A Venezia gli spettatori della partita di calcio sono domenicalmente mille, raramente duemila, la squadra è precipitata velocemente prima in « B », poi in « C ». Cesena, nel frattempo — è un caso qualsiasi, potrei dire Terni o Ascoli Piceno — è in serie « A », e raccoglie allo stadio alcune decine di migliaia di spettatori alla volta: anche questo è un dato sociologico, un dato di fatto sulle « emozioni » che scuotono, o che non scuotono, una città che fu grande.

E allora? Allora questa è una ragione di più per uscire, con la Biennale, dalla zona lagunare — che può essere e continuare a essere un polo di riferimento importante, un punto di attrazione e di partenza eccezionale — per allargarsi in Italia e all'estero. Le verifiche dell'autunno '74 sono lì a dar prova, comunque, di quello che va corretto e di quello che va ribadito, non fosse altro perchè provato nel momento peggiore. Va recuperato ad esempio il carattere spettacolare e internazionale della Biennale, va recuperato tutto il concetto di decentramento, che non era novità assoluta 1974, ma

che nel '74 è stato teso su una corda alzata molto in alto, vanno recuperati alcuni spazi tradizionali.
Del resto, il ventaglio delle opinioni critiche nei riguardi della Biennale è molto vario, nelle sue differenti articolazioni: ci sono stati ad esempio interventi che ribadivano riserve in merito alla nuova legge; ci sono stati interventi di carattere letterario o snobistico; ci sono stati interventi di chi credeva di aver capito e di aver aderito alla nuova Beinnale, voglio dire alla legge, e poi quando l'ha vista in pratica — e, almeno per quanto riguarda il cinema, in certa misura l'ha vista in pratica, ha visto una realtà che sia pure frettolosamente e non senza errori ha cercato di applicare quei princìpi — si è accorto di non essere d'accordo per nulla con niente, fingendo ancora di concordare, per non smentire le proprie dichiarazioni iniziali. La preoccupazione del Patriarca a proposito di uno spettacolo teatrale è stata certamente non di carattere critico, ma pastorale, non può essere messa sul piano dei divieti a proiettare "Cina". Le divisioni sono passate all'interno dei quotidiani di partito, all'interno dei quotidiani di informazione, all'interno dei partiti locali e regionali, per raffinati preziosismi di « corrente », in una serie di differenze che hanno spezzato certi modi tradizionali di vedere le cose.
Credo che una Biennale che vada avanti sulle sue linee di fondo, necessariamente corrette, migliorate, diversificate, una Biennale che cerchi e trovi — così come gli spazi offerti quest'anno al « farsi » di varie e molteplici iniziative di politica culturale — collaborazioni e apporti di vario genere, anche finanziario, non accontenterà tutti, all'inizio, ma è destinata in prospettiva a essere assai utile alla conoscenza di un mondo poliedrico e vario come, nei nostri tempi, è quello del cinema, dello spettacolo, della cultura.

Giacomo Gambetti, da « La Rivista del Cinematografo », n. 12, dicembre 1974.

CRONACA SUL FASCISMO *

TESTIMONIANZE FILMATE DI CRONACA CINEMATOGRAFICA E TELEVISIVA SUL FASCISMO IN ITALIA E IN EUROPA NEL 1973 E NEL 1974

Questa prima sezione di Cronaca Antifascista 1973-74 non intende naturalmente esaurire il panorama del materiale esistente sull'argomento: è semplicemente un primo assaggio di quello che potrà essere una rassegna organica da ordinare in seguito.
Si è creduto però opportuno proporre al giudizio del pubblico il materiale raccolto, sia pure in modo un po' occasionale, in quanto proprio da questo confronto potranno venire indicazioni per il lavoro futuro.
Film e videotapes di:

Dimitri Makris
Silvano Agosti
Giampaolo Bernagozzi
Paolo Pietrangeli
Circolo del Cinema di Brescia
Gruppi audiovisivi delle Federazioni del PCI di Bologna e Napoli
Slon - Gruppo indipendente di cinema militante
Collettivo « Cinéma rouge »
Collettivo cinema militante di Milano
Centro nazionale audiovisuale delle ACLI di Brescia
Collettivo cinema militante di Torino
Circolo Ottobre - Centro nazionale di coordinamento di Roma
Centro documentazione cinema e lotta di classe
Unitelefilm Roma
CISE - Comitato di informazione e solidarietà con la Spagna
Thames Television
RAI-TV

PROGRAMMA

Sabato 12 ottobre

1. *La Victoria* - P. Lilienthal; Colore 35 mm. 84'

Domenica 13 ottobre

1. *Qui politecnico* - Dimitri Makris; BN 16 mm. 105'

Lunedì 14 ottobre

1. *Città di Brescia* - Circolo del Cinema di Brescia; Colore Super 8, 24'
2. *I giorni di Brescia* - Gruppi audiovisivi delle Federazioni del PCI di Bologna e Napoli; BN 16 mm. 30'
3. *On vous parle - De Grèce: « Ce n'est qu'un début »* (Vi parliamo - Dalla Grecia: « Non è che l'inizio » - SLON - Gruppo indipendente di cinema militante; BN 16 mm. 15'

* I titoli di questo settore, Cinema e Spettacolo Televisivo, e i programmi a cui si riferisce il materiale qui di seguito riportato, sono stati desunti dalle pubblicazioni ufficiali della Biennale (distribuite durante la manifestazione) dove risultano ordinati secondo i rispettivi gruppi di produzione.

4. *Altri seguiranno* - Silvano Agosti; BN 16 mm. 28'

Martedì 15 ottobre

1. *Le charme discret de la démocratie bourgeoise* (il fascino discreto della democrazia borghese) - Collettivo « Cinéma rouge »; BN 16 mm. 30'

2. *28 maggio 1974: MSI fuorilegge* - Collettivo cinema militante di Milano; BN 16 mm. 10'

3. *I funerali di piazza della Loggia* - Centro nazionale audiovisuale delle ACLI di Brescia; Colore 16 mm. 15'

4. *Brescia 1974* - Silvano Agosti; BN 16 mm. 18'

5. *28 maggio ore 10,12: Brescia* - Giampaolo Bernagozzi; BN 16 mm. 12'

6. *Italicus* - Giampaolo Bernagozzi; Colore 16 mm. 20'

Mercoledì 16 ottobre

1. *Return of the Exiles* (Il ritorno degli esiliati) - Thames Television; Colore 16 mm. 26'

2. *Portugal* - Thames Television; Colore 16 mm. 26'

3. *The National Front* (Fronte nazionale) - Thames Television; Colore 16 mm. '26

4. *Nostalgia del dinosauro* - Paolo Pientrangeli; BN 35 mm. 30'

Giovedì 17 ottobre

1. *Spain - The War that Never Ended* (La guerra non è ancora finita) - Thames Television; Colore 16 mm. 52'

2. *Presos* (Prigionieri) - CISE - Comitato di informazione e solidarietà con la Spagna; BN 16 mm. 12'

3. *Lucha obrera in España* (Lotta operaia in Spagna) - CISE - Comitato di informazione e solidarietà con la Spagna; Colore 16 mm. 25' in spagnolo

4. *1° Maggio 1974: Barcellona* - CISE - Comitato di informazione e solidarietà con la Spagna; Colore, 16 mm. 8'

5. *Spagna: una voce* - RAI TV; BN 16 mm. 7'30"

Venerdì 18 ottobre

1. *Difendersi dai fascisti non è reato* - Centro documentazione cinema e lotta di classe; BN 16 mm. 45'

2. *11 marzo 1972* - Romano Frassa del Collettivo Cinema militante di Milano; BN 16 mm. 20'

3. *Milano: uccisione dell'agente Marino* - Unitelefilm Roma; BN 16 mm. 10'

4. *Attentato alla questura di Milano* - Unitelefilm Roma; BN 16 mm. 10'

5. *MSI fuorilegge* - Circolo Ottobre - Centro nazionale di coordinamento Roma; BN 16 mm. 20'

Sabato 19 ottobre

1. *La strategia delle bombe* - RAI TV; BN 16 mm. 12'

2. *Sciolto « Ordine Nuovo »* - RAI TV; BN 16 mm. 8'

3. *La strage di Brescia* - RAI TV; BN 16 mm. 56'

a) *La strage*

b) *Sono fascisti e chi dietro?*

c) *Il giorno dopo Brescia*

d) *Ci raccontano*

PROGRAMMA TV

(Circo S. Polo, 17-18 ottobre)

1. *Un anno di lotte al fascismo a Torino* - Collettivo cinema militante di Torino (reg. Shibaden) 40'

2. *Funerali a Mario Lupo* - Collettivo cinema militante di Torino (reg. Shibaden) 20'

3. *No alla tregua* - Collettivo cinema militante di Milano (reg. Sony) 45'

4. *Strage San Benedetto Val di Sambro* - Gruppi audiovisivi di Bologna (reg. Sony) 30'

CENTRO DOCUMENTAZIONE CINEMA E LOTTA DI CLASSE

Difendersi dai fascisti non è reato

Il compagno Giovanni Marini, militante anarchico, fu vittima a Salerno, il 7 luglio 1972, di un'aggressione da parte di un gruppo di fascisti. Si difese; e nella colluttazione un fascista cadde ferito, e morì successivamente durante un intervento chirurgico. Si trattava chiaramente di legittima difesa, ma il P.M. Lamberti, uomo di destra, chiese il rinvio a giudizio per omicidio con l'aggravante di aver agito per futili motivi.
La provocazione dei fascisti era stata preparata con cura. Forti della crescita elettorale in loco, realizzatasi con le elezioni del 7 maggio, con cui si proponeva a livello nazionale l'operazione di centro-destra, i fascisti — secondo partito a Salerno dopo la DC — volevano fare di questa città la seconda Reggio Calabria. Si dipanò così una lunga serie di provocazioni: raduni di squadristi, comizi di Almirante, aggressioni, lettere minatorie. Ma il gioco non riuscì. Lo squadrismo restò, nella zona, solo arma di riscatto e di pressione, strumento del potere economico, legato soprattutto alla speculazione edilizia, ma non ebbe il potere di mobilitare la piazza. Né tale spazio ha avuto dopo l'aggressione a Giovanni Marini, malgrado l'atteggiamento di varie forze politiche, che hanno voluto vedere nei fatti una semplice rissa. I fascisti hanno avuto il cammino sbarrato per la ferma risposta popolare, la quale ha individuato in Giovanni, militante antifascista, la risposta al tentativo di soffocare il diritto alla libera manifestazione politica, approvandone la giusta reazione di fronte alle criminali provocazioni fasciste.
Il film, deciso dal Soccorso rosso romano nell'ambito della campagna d'appoggio a Giovanni Marini e realizzato da « Cinema e lotta di classe », sviluppa il suo discorso in tre momenti.
Si contesta anzitutto la ricostruzione dei fatti sostenuta dall'accusa: attraverso la testimonianza dello stesso Marini che denuncia l'aggressione subìta da parte dei fascisti e rivendica il diritto di un militante a difendersi; e poi attraverso le parole del compagno Spazzali, difensore di Marini. Oltre a sostenere la legittima difesa, Spazzali tende a dare il massimo significato politico al « capovolgimento » di una situazione, purtroppo frequente, che vede i compagni uccisi o feriti dai fascisti.
E il fascismo — siamo al secondo momento del film — non è dato solo attraverso l'immagine di pochi squadristi, ma colto nel tessuto economico-sociale di questa città del sud, come risultato delle scelte di investimento e di insediamenti industriali che sono o « cattedrali nel deserto » o semplice bluff per drenare capitali che poi scompaiono nella speculazione edilizia.
La gente cerca lavoro, lascia la campagna per vivere in baracche ai margi-

ni della città e si accorge di essere stata giocata. Ritiene responsabile la sinistra, poiché gli si fa credere che il governo di centro-sinistra sia espressione dell'intera sinistra; e in questa confusione di idee, hanno buon gioco i fascisti nel tentativo di creare provocatoriamente rivolte popolari esasperate.

La terza parte del film descrive la naturalezza con cui Giovanni ha saputo legarsi agli altri detenuti, partecipare alla loro lotta, esserne un punto di riferimento per il coraggio con cui ha saputo tener testa alla repressione, ricominciando ad agire politicamente in ognuno dei quindici carceri in cui è stato trasferito in meno di due anni.

Giovanni Marini ha portato il suo contributo ad un movimento che cresce di continuo nel carcere: ha resistito alle violenze degli squadristi come alla violenza nascosta tra le mura dell'istituzione; quella violenza che l'opinione pubblica finge di ignorare e che è tanto più dura quando i compagni detenuti « politici » si legano nella lotta ai cosiddetti detenuti « comuni ».

Il Centro documentazione 'Cinema e lotta di classe' è ormai una presenza definita nell'ambito delle strutture di informazione. I risultati raggiunti devono rappresentare ora la necessaria ragione di ulteriore responsabilizzazione per una crescita di tale organismo, che gli consenta di raggiungere livelli di azione politica più maturi. Quali sono questi risultati?

Anzitutto il circuito di diffusione. Il Centro è in grado, dato il lavoro capillare svolto, di raggiungere quasi tutte le regioni italiane con più punti di proiezioni. Questo significa che il film politico, prima destinato in molti casi a non superare i confini di alcuni circoli del cinema, ha ora una distribuzione più ampia.

Si sta raccogliendo un largo numero di film che possono rispondere alle esigenze di questo circuito in crescita costante. Sono oltre venticinque i film in catalogo e potranno essere molti di più soprattutto se il lavoro si collegherà a quello di altri organismi; sarà possibile così affrontare insieme le varie difficoltà di reperimento e opporsi alla logica dell'« esclusiva » per avviare un processo di diffusione sempre più ampio.

Il Centro ha realizzato due film: uno sulla « Strage di stato », che è costato, dal punto divista produttivo, uno sforzo enorme per una struttura «povera» qual è quella del Centro; e un film più breve sulla realtà di un quartiere periferico di Roma, S. Basilio.

CIRCOLO OTTOBRE - CENTRO NAZIONALE DI COORDINAMENTO ROMA

MSI fuorilegge

Il materiale che viene presentato è ancora *tutto da montare.* Si è ancora ad uno studio precedente a quello che potrebbe essere una 'copia-lavoro' premontata. Vengono presentate solo alcune sequenze ordinate cronologicamente (alcune già viste, altre inedite) sul fascismo e sui suoi « personaggi » in questo dopoguerra.

Il tema (« *MSI fuorilegge, a morte la DC che lo protegge* ») riprende lo slogan gridato da migliaia di operai, studenti, lavoratori, nelle piazze, nei luoghi di lavoro, ovunque. La parte che riguarda la « correità » della

DC non è ancora trattata nel materiale che viene presentato. In questo lavoro si vuol evidenziare soprattutto — come i fatti hanno già dimostrato — la criminalità del MSI. Infatti dietro le stragi, gli assassinii, le aggressioni, le provocazioni nere, appare la paternità del partito fascista, formalmente denominato MSI-DN. È questa formazione politica la responsabile diretta di queste attività criminali.
La scaletta del materiale:
— Breve carrellata su alcuni dei maggiori rappresentanti del partito fascista.
Almirante, repubblichino e fucilatore di partigiani. Il golpista Borghese. Rauti fondatore di Ordine Nuovo. De Lorenzo, generale golpista. E poi Birindelli, Caradonna, Ciccio Franco, ecc.
— Roma 1968. Facoltà di giurisprudenza. Provocazione fascista capeggiata personalmente da Almirante e Caradonna.
— Il MSI e le sue organizzazioni parallele a Reggio Calabria riescono a mettere in campo un aberrante « fascismo rivoluzionario » facendo leva sul dramma di una secolare oppressione di classe. Il MSI è rappresentato in loco dal direttore de « Il Secolo d'Italia », e dai locali padroni del vapore: i Matacena, i Mauro, che costruiscono il loro potere da un lato sulla mafia, dall'altro sul clientelismo e l'intrigo di casa democristiana. Ma solo un anno dopo arriva la imponente risposta dei lavoratori, dei proletari.
— Milano, 11 marzo 1972. Il provocatorio comizio del MSI a poca distanza dalla manifestazione dei compagni della sinistra rivoluzionaria.
— Roma, gennaio 1973. Il congresso del MSI protetto da un esercito di polizia e carabinieri. Le proteste dei compagni contro l'avvenimento.
— La strage davanti alla questura di Milano ad opera di Gianfranco Bertoli seducente « anarchico individualista », amico di Freda e Ventura.
— I campi paramilitari fascisti.
— Brescia, la strage di piazza della Loggia segna l'acmé della criminalità fascista. Per la prima volta i fascisti escono allo scoperto contro una manifestazione di lavoratori. La classe operaia risponde con fermezza a questo attacco. Sciogliere il MSI è la parola d'ordine che esce dai consigli di fabbrica, da tutte le assemblee.
— Piazzale Loreto oggi: come nel 1945, dopo la vittoriosa lotta di liberazione condotta dai proletari contro il nazifascismo, il piazzale resta il simbolo della sconfitta, della morte del fascismo, della vittoria proletaria.

GRUPPI AUDIOVISIVI DELLE FEDERAZIONI DEL PCI DI BOLOGNA E NAPOLI

I giorni di Brescia

coordinamento: Luigi Perelli - *fotografia:* Leonida Regoli, Gianni Bonicelli - Gruppi audiovisivi delle Federazioni del PCI di Bologna e Napoli - *testo:* Paolo Gambescia - *voce:* Paolo Modugno - Unitelefilm, 1974 - BN. 16 mm. 30'

In *I giorni di Brescia* rivive la cronaca drammatica dei fatti che il 28 maggio hanno insanguinato la città di Brescia. Otto morti, un centinaio di feriti: questo il tragico bilancio di una bomba ad alto potenziale esplosa dai fascisti durante una manifestazione sindacale.

Il documentario entra subito nel vivo dell'argomento. Ascoltiamo le parole di Franco Castrezzati, il sindacalista della CISL che stava parlando al microfono allorché un tremendo boato scosse la piazza ove si erano radunati migliaia di lavoratori. Le frasi pronunciate sono un atto di accusa nei confronti della eversione fascista, delle forze che complottano nell'ombra e della rete di complicità e connivenze che le circondano. La voce che ci arriva dallo schermo è una testimonianza colta sul vivo e ce la rimanda un nastro magnetico su cui era stato inciso il discorso dell'oratore.
Il film illustra la tagliente requisitoria: sono volti di dirigenti missini, fotografie di squadracce in azione, colpi d'occhio su formazioni paramilitari che si addestrano in luoghi appartati, primi piani di dinamitardi neri, fotogrammi scattati alla Banca dell'agricoltura quando a Milano ebbe inizio la strategia della tensione. Poi, improvvisamente, la colonna sonora del film ci restituisce i momenti del dolore più acuto e lancinante: il lamento dei feriti, l'ululare delle sirene che aprono il varco alle autombulanze, gli appelli insistenti alla calma. Il reportage attinge a materiali di varia specie: i primi flashes fotografici, le prime riprese cinematografiche che colgono negli sguardi della gente la collera, l'indignazione, una disciplinata volontà di porre fine alla tracotanza e alla vigliaccheria fascista. È un crescendo. Ventun milioni di lavoratori scendono in sciopero in tutto il paese. Da Napoli, dove sino ad alcune settimane precedenti i fascisti hanno tentato di provocare disordini e manifestazioni antidemocratiche, a Bologna, a Roma, a Milano sale la protesta del popolo italiano. Operatori dell'Unitelefilm e gruppi audiovisivi di base, ciascuno in un centro diverso dall'altro, ci consegnano la documentazione di una reazione collettiva che è un monito per i nemici della democrazia. Infine, l'ultimo capitolo del resoconto: dinanzi alle bare dei caduti, a Brescia, sono riuniti i rappresentanti di tutti i partiti antifascisti, i ministri, il presidente della repubblica. I pugni si stringono nell'ultimo saluto ai compagni uccisi; la macchina da presa si sofferma sui visi dei parenti delle vittime. Un impegno accomuna la maggioranza del paese: il fascismo non passerà!
I giorni di Brescia, documento che si avvale di molteplici collaborazioni coordinate da Luigi Perelli, è un film scarno, rapido, efficace. Esso affida alla memoria del movimento operaio una pagina che invita a meditare e ad agire, per impedire che il passato ritorni.

UNITELEFILM ROMA

Uccisione dell'agente Marino

Il 12 aprile 1973, quattro giorni dopo che Nico Azzi aveva fallito, facendosi esplodere addosso il detonatore della bomba, il suo obiettivo di strage sul treno Torino-Roma, i fascisti, con a capo il senatore missino Ciccio Franco e il « federale » di Milano Servello, vedendo fallita la possibilità di attribuire una nuova strage alla sinistra, scatenarono i loro uomini contro la polizia durante una manifestazione vietata a Milano. Durante questi scontri i fascisti lanciarono anche tre bombe a mano, una delle quali uccise l'agente di P.S. Marino. Per l'omicidio furono arrestati

numerosi missini; Vittorio Loi e Murelli furono indicati come i responsabili materiali dell'omicidio.

Attentato alla Questura di Milano

Il 17 maggio 1973, alla fine della commemorazione del commissario Calabresi tenutasi alla questura di Milano alla presenza dell'on. Rumor e di altre personalità, il sedicente « anarchico individualista » Bertoli getta una bomba tipo « Ananas » sulla folla, causando la morte di varie persone.
Anche qui, la montatura per far cadere la responsabilità dell'attentato sugli anarchici e la sinistra, è palese; affiorano intanto le connivenze dell'omicida con gli ambienti missini e della CISNAL, con il gruppo fondato da Edgardo Sogno, « Pace e libertà » e con i servizi segreti israeliani.

CENTRO NAZIONALE AUDIOVISUALE DELLE ACLI DI BRESCIA - E.N.A.I.P.

I funerali di Piazza della Loggia

« Lo scorso 31 maggio, giorno dei funerali delle vittime della bomba di piazza della Loggia, un gruppo di otto allievi del Centro nazionale audiovisuale delle ACLI di Brescia filmò l'intera cerimonia, sotto la guida dell'insegnante Achille Rizzi. Dopo una serie di proiezioni sperimentali, nei quartieri periferici della città, il film, che verrà utilizzato a scopo di dibattito nei circoli e nelle sedi di partito, è stato presentato sabato mattina in una sala del centro.
È una pellicola a colori della durata di un quarto d'ora circa, realizzata con una cinepresa a 16 mm, assai interessante non solo come documento ma anche come esempio di attività didattica finalizzata in senso politico e civile. Orchestrato su brani dei discorsi di Luciano Lama, Franco Castrezzati, e del vescovo di Brescia Luigi Morstabilini, il film, tra i vari temi possibili, ha mirato soprattutto a porre in luce la vastità e la compostezza del lutto e della partecipazione popolare: la cinepresa ha quindi indugiato a lungo sulla folla, con grande abbondanza di primi piani (...) Proprio questa ambizione sostanzialmente poetica costituisce tuttavia, a parere di molti, il pregio ma anche il limite del film, isolandone i motivi in una sorte di dimensione ideale astratta dalla cronaca immediata: una cronaca che era fatta anche, in quei giorni, di rabbia e di paura. »

(da « Il Corriere della sera », 7 ottobre 1974)

COLLETTIVO CINEMA MILITANTE DI MILANO C.C.M.

28 maggio 1974: MSI fuorilegge, 11 marzo 1972 e *No alla tregua*

Il « Collettivo cinema militante » è presente e lavora a Milano dal 1970. Ha prodotto materiali su via Mac Mahon, via Tibaldi, sull'occupazione delle case; ha girato *La casa è un diritto* (1972) e *No alla tregua - Milano dall'autunno caldo al 12 Dicembre 1972.* Ha al suo attivo altre attività con videotapes che riguardano la lotta per la casa, il carcere, il referendum.

Materiale del 1974 sono: *Lotte all'Alfa*, *Lotta per la casa*, *Antifascismo militante* (in fase di lavorazione).
Il « Collettivo cinema militante » non ha mai voluto essere un circolo culturale che produce al servizio delle 'masse' o che compone brandelli di cultura proletaria in opposizione alla cultura borghese; ha puntato invece sempre e solo su materiali direttamente utilizzabili dalle organizzazioni rivoluzionarie, dalle « autonomie » operaie, ha badato a produrre strumenti funzionali alle lotte e alle scadenze politiche del movimento di classe.

(da una conversazione con Romano Frassa del C.C.M.)

CIRCOLO DEL CINEMA DI BRESCIA

Città di Brescia (Per una risposta alla strage)
riprese, montaggio, sonoro: Titti Secchi, Pasquale Mantini e Lidia Zorat.

Pasquale Mantini e Titti Secchi sono studenti di medicina; questo è il primo lavoro, che sia cioè organizzato e montato come documentario. In questo caso le circostanze in cui hanno vissuto (i giorni della strage di Brescia) li hanno simolati e sollecitati in modo preciso.
Lidia Zorat è insegnante in una scuola media in provincia di Brescia. Con una classe ha realizzato nel 1972-'73 un film, in super 8, a soggetto, dal titolo *La stanza*. Il filmato è stato presentato con un buon successo alle Giornate del cinema di Venezia, nel settore dedicato ai film realizzati al di fuori dei normali circuiti. È una delle responsabili della conduzione del Circolo del cinema di Brescia.
Il documentario — Il materiale che si propone non è nato per diventare documentario. In sostanza, Mantini ha girato, senza preoccuparsi della destinazione del lavoro, ma quasi intendendo conservare per sé un ricordo preciso e tangibile di quei giorni. Quasi casualmente rivedendo i brani girati si è deciso di « ricostruire », in un certo senso, quel materiale che si presentava allo stato di abbozzo, conferendogli una certa organicità, attraverso, appunto, l'organizzazione del discorso.
Questo per diverse ragioni: in primo luogo il materiale esistente sulla strage di Brescia parte per lo più da un'ottica non bresciana. In altri termini chi ha lavorato, non ha potuto seguire, ora per ora, ciò che è successo in quei giorni, e nemmeno ha potuto verificare come la città abbia sentito e rivissuto quell'esperienza. Inoltre i documentaristi « veri » si sono in qualche modo lasciati prendere la mano dalla incredibile e stupefacente presenza di massa ai funerali, ma anche dalla « coreografia ».
Non c'è tutto nemmeno in questo lavoro. Il quale, comunque, offre alcune informazioni necessarie per comprendere la complessità e il significato degli avvenimenti. Si può parlare, dunque, più che di documentario vero e proprio, *di materiale visivo illustrato e completato dall'uso di didascalie.*
Il filmato segue, attraverso immagini e didascalie, un ordine, ad un tempo spaziale e temporale, che ha questa successione:
1) 28 maggio — Piazza Loggia subito dopo la strage e nelle ore successive.

2) 29-30 maggio — La piazza è controllata dagli operai. Si susseguono cortei, le delegazioni, l'omaggio individuale ed anonimo.
3) 31 maggio — I funerali: si vede soprattutto ciò che succede alle spalle della piazza stessa (anche per l'impossibilità di Mantini di superare la barriera del servizio d'ordine). Si vedono le migliaia di persone in attesa fin dalla mattina.
4) 3 giugno — I funerali della settima vittima, Luigi Pinto.
5) 18 giugno — I funerali, a Salò, dell'ottava vittima, Vittorio Zanibarda.
6) 28 giugno — Trigesimo: manifestazione del Comitato unitario antifascista.
7) 24 luglio — Primo comizio in piazza dopo la strage; oratore il sindacalista Scheda.
8) 28 luglio — Pochi amici e compagni portano, sul luogo dello scoppio, i loro fiori, accanto a quelli che, anonimamente, ogni giorno la città continua a portare.
9) Prologo a questa successione di immagini sono le fotografie di repertorio delle autorità, «commentate» dal discorso di Boni (sindaco della città) subissato dai fischi.

Altri seguiranno e *Brescia 1974* di Silvano Agosti

Silvano Agosti, dopo un periodo di ricerche sul montaggio e sul cinema sovietico degli anni '20 e '30, ha lavorato al montaggio di alcuni lavori in Olanda, quindi in Italia (film di Samperi e Bellocchio). È autore di *Il giardino delle delizie* (tagli imposti dalla censura per 40') e di *N.P. Il segreto.* Sono suoi alcuni esempi di cinema militante: i cinegiornali del Movimento studentesco del '68, *Altri seguiranno*, *Brescia 1974.* Ha curato l'organizzazione e il montaggio (da 86 ore di documentari) di una trasmissione della RAI TV in sei puntate di un'ora ciascuna: *Autunno '69* poi mandata in onda con ampi tagli a un anno e mezzo di distanza.
Altri seguiranno presenta una serie di interviste clandestine con i rappresentanti della resistenza greca. Testimonianze di giovani che hanno subìto le torture della polizia politica. Il filmato documenta il clima di terrore determinato dai colonnelli in Grecia. Prodotto per la televisione svedese che lo ha trasmesso due volte censurando la frase conclusiva di Panagoulis: « Io sono nato e cresciuto in una famiglia borghese. »
Brescia 1974 è la risposta « personale » alla morte di tre compagni nella strage di piazza della Loggia. Il film documenta come mezzo milione di persone hanno espresso una grande maturità politica rifiutando qualsiasi strumentalizzazione dei fatti, fischiando ininterrottamente qualsiasi dirigente democristiano, impedendo a Rumor di pronunciare il suo discorso. Il commento è costituito da frasi di Fidel Castro e di Allende.

Qui Politecnico di Dimitri Makris

Alle tre del mattino di sabato 17 novembre 1973, carri armati della giunta militare di Atene sfondavano il cancello dell'ingresso principale del Politecnico della capitale greca, occupato da tre giorni, e soffocavano nel sangue la rivolta. La giunta denunciò tredici vittime, ma centinaia di persone perivano negli scontri.

Che cosa significò questa rivolta, iniziata dagli studenti in nome di alcune rivendicazioni universitarie e che in breve finì per estendersi a tutti gli strati della popolazione, coinvolgendo istanze politiche di fondo come l'abbattimento della giunta fascista capeggiata da Papadopulos che da sei anni governava il paese?
Anzitutto l'azione degli studenti del Politecnico impedì il tentativo di istituzionalizzazione del regime di Papadopulos, il quale stava tentando di instaurare un regime di tipo franchista stemperato in una immagine paternalistica e legalitaria. Il dittatore aveva infatti indetto il referendum abrogativo della monarchia, aveva concesso l'amnistia parziale per i detenuti politici, formato un governo civile retto da Markezinis e promesso elezioni che lo stesso Ioannidis, che lo spodestò, non esitò a definire una farsa.
La rivolta di novembre ebbe dunque come prima conseguenza l'accantonamento di Papadopulos e il rinvio del suo tentativo di dare una copertura legalitaria alla sua dittatura; costrinse inoltre i duri della giunta, guidati dal capo della polizia militare generale Ioannidis, a gettare la maschera dell'ipocrisia e a mostrare il loro vero volto. Se la crisi di Cipro ha segnato il tracollo definitivo della dittatura militare, a distanza di oltre un anno si comprende come, dagli avvenimenti del Politecnico, la giunta non sia più riuscita a conquistare un minimo di stabilità e di credibilità.
La rivolta si verificò in un momento particolarmente delicato della politica internazionale a causa del conflitto arabo-israeliano: come si era verificato del resto anche all'epoca del colpo di stato dei colonnelli nel '67, in concomitanza con la guerra dei sei giorni.
Appare quindi chiaro come le svolte politiche greche siano strettamente legate alla strategia americana nel Mediterraneo che mira a controllare l'intera area medio-orientale; una strategia che trova la sua conferma nei recenti avvenimenti ciprioti. Ma il processo politico maturato in Grecia tra le forze antidittatoriali, avviato dagli avvenimenti del novembre '73 e consolidato durante gli ultimi dieci mesi, ha avuto un peso rilevante nella caduta della giunta militare e nella spaccatura dell'alleanza atlantica.
Il momento di unità tra masse studentesche e operaie emerge chiaramente dal film come l'aspetto politicamente più importante di quei giorni di lotta. L'analisi di questi avvenimenti deve esortare e diventare argomento di discussione per tutti coloro che hanno a cura il destino del popolo greco. Per queste ragioni un gruppo di esuli greci residenti a Milano ha deciso di fare un film documentario sulla rivolta di Atene, col duplice intento di informare l'opinione pubblica circa il reale svolgimento dei fatti e di indurla, allo stesso tempo, a prendere coscienza del grave pericolo che le *stesse* forze reazionarie e imperialiste che hanno imposto il fascismo in Grecia rappresentano per la libertà di tutti i popoli.
Qui Politecnico è una minuziosa e fedele ricostruzione degli avvenimenti svoltisi durante i tre giorni della rivolta. Prende le mosse del 14 novembre, giorno in cui gli studenti ateniesi deliberarono l'occupazione del Politecnico per la notte tra il 16 e il 17 novembre. In mezzo a questi due fatti, si snodano gli infiniti episodi di eroismo, di solidarietà, di partecipazione alla lotta di tutta la popolazione di Atene e delle altre città greche.

L'episodio dell'installazione di una stazione radio clandestina all'interno del Politecnico — dalla quale gli studenti lanciarono i loro messaggi alla popolazione, cantarono le loro canzoni, gridarono la loro speranza — dà anche il titolo al film: gli studenti infatti iniziavano la lettura di tutti i loro comunicati con questa frase: « Qui Politecnico. È la radio degli studenti liberi in lotta, di tutti i greci liberi in lotta che vi parla ».
Il film in 16 mm. è composto, in parte, da materiale documentario girato dagli stessi studenti del Politecnico, integrato da materiale girato a Milano dal regista greco Dimitri Makris, con la partecipazione della Cooperativa cinema democratico, della Coverfilm, di movimenti e organizzazioni democratiche ed antifasciste.
Il soggetto e la sceneggiatura sono di Dimitri Makris, Demostene Dedranas, Nikos Stravropulos; la musica è di Mikis Theodorakis, la lettura del commento è di Alexander Panagoulis nell'edizione greca, di Umberto Terracini in quella italiana.
Tutti coloro che in vario modo hanno contribuito alla realizzazione del film, girato senza nessun finanziamento, considerano questo un omaggio alle centinaia di vittime che hanno dato la loro vita per la libertà, e a tutti coloro che hanno lottato per l'abbattimento del regime dittatoriale greco col sacrificio personale.
Dimitri Makris e i suoi compagni avevano cominciato a girare il film durante la dittatura fascista. L'hanno finito (è stato presentato in anteprima al Circolo Lepetit di Milano il 23 settembre 1974) quando nel loro paese, con l'insediamento del governo Karamanlis e la prospettiva delle elezioni, è cominciato lentamente un processo di ritorno alla democrazia.
« Ma il nostro lavoro », dice il regista, « con gli episodi di solidarietà che fa vedere, di partecipazione popolare, di eroismo, resta un documento di antifascismo ancora valido, anche per l'Italia, per i suoi problemi internazionali, per i suoi rapporti con la NATO ».

(da « Il Giorno », 24 settembre 1974)

COLLETTIVO « CINEMA ROUGE »

Le charme discret de la démocratie bourgeoise — (Il fascino discreto della democrazia borghese)

Con l'estendersi delle lotte, il potere utilizza la repressione. il passaggio al socialismo potrà avvenire pacificamente? Dopo l'esperienza del Cile, il capitalismo non ricorrerà all'uso della forza per mantenere il suo dominio?
Il film è costruito ad intarsio. Presenta una serie di rilevazioni statistiche sulla attuale situazione francese, riferimenti storici al passato francese e a quello di altri paesi di esperienza socialista (il Cile di Allende), analisi delle strutture dello stato borghese, documentazioni della lotta operaia, documentazioni sulle manifestazioni pubbliche di « Ordre Nouveau », e infine l'illustrazione del programma rivoluzionario di un governo di lavoratori, che includerà: il disarmo della polizia, la destituzione degli ufficiali reazionari, la costituzione di comitati di soldati alleati ai lavoratori e l'espropriazione senza indennizzo dei capitalisti.

SLON - GRUPPO INDIPENDENTE DI CINEMA MILITANTE

On vous parle - De Grèce: « Ce n'est qu'un début » (Vi parliamo - Dalla Grecia: « Non è che l'inizio »)

Film girato da greci in Grecia. Primo film girato clandestinamente nella Grecia di Papadopulos. I colonnelli. Scene di vita greca. Papadopulos. Manifestazione del regime. I funerali di Papandreu, occasione per una grande dimostrazione popolare antifascista.

CISE - COMITATO DI INFORMAZIONE E SOLIDARIETA' CON LA SPAGNA

Lucha obrera in España (Lotta operaia in Spagna)

Cronache di scioperi e di manifestazioni antifranchiste nel 1974. Interviste a operai. Due minuti girati all'interno della prigione di Carabanchel. Tre condannati politici nella loro cella. Il primo maggio in Spagna.

Presos (Prigionieri)

Realizzato con immagini riprese clandestinamente nelle prigioni spagnole, commentate con poesie di Miguel Hernandez, Marcos Ana e altri.

1° Maggio 1974 a Barcellona

Brani non montati realizzati a Barcellona sulla manifestazione illegale tenutasi nei dintorni della città.

THAMES TELEVISION

Spain - The War that Never Ended (La guerra non è ancora finita) - P. Williams e C. Goddert (da *Report* trasmissione mensile della Thames Television)

Accademia militare di Toledo. Soldati spagnoli che fan da comparse in un film di guerra. Foto e film sulla guerra civile del '36. Vittoria dei nazionalisti e Franco. Storia della vita di Franco. Interviste su Franco. Carlisti. Camara. Il Ministro dell'educazione. Manifestazione di baschi rossi. Juan Carlos. La morte di Ina. Intervista con sindacalista, prete operaio basco su fabbriche, operai e sindacati clandestini. Donne che portano cibo alla prigione di Carabanchel. Intervista con un giornale socialdemocratico. Mariano Gamo, prete operaio. Nazionalisti baschi dell'Eta. Preparativi per un sabotaggio. Domeq, grande produttore di Porto, offre un party, organizza un festa per i suoi operai e concede interviste. Intervista a un giornalista. Il ministro Camera sullo stato di emergenza. Università. Settimana santa.

n. 930 - *Portugal* (da *This Week*, trasmissione settimanale di attualità della televisione dinipendente inglese, prodotta dalla Thames Television)

Primo maggio 1974 a Lisbona. Intervista a un militare sui messaggi segreti il giorno della rivoluzione. Guerriglieri in Mozambico. De Spinola e la giuntá. Intervista su inefficienza militare. Ritorno di prigionieri liberati. La prigione della Pide. Intervista al leader del MDP. Manifesti segreti e dossier alla polizia di Lisbona. Arresto di implicati nel vecchio regime. Intervista al sindacalista José Pires. Manifestazione per ritorno di Soares. Centomila persone al comizio di Soares, con la vedova di Delgado. Intervista sulla censura con un giornalista. il 1° maggio. Eesercito in Angola.

n. 944 - *Return of the Exiles* (Ritorno degli esiliati greci)
Mikis Theodorakis suona il piano e canta. Dimostrazioni popolari. Il ritorno di Melina Mercuri. Ritorno della vedova Fleming. Karamanlis. Parata militare. I colonnelli. Le torture e le interviste. Scene di vita greca. Mavros torna da Ginevra. Intervista a un ministro. Interviste in casa Fleming (Mercuri e altri). Partenza della flotta americana. Theodorakis.
n. 949 - *The National Front* (Il fronte nazionale)
I fascisti inglesi alla campagna elettorale, settembre '74. Campagna elettorale e corteo. I leaders del fronte. Comizio e intervista con John Tyndal. Nazionalsocialisti. Storia del movimento. Interviste varie. Intervista a John Parson, candidato. Scuola ai quadri del partito. Intervista a un conservatore sugli immigrati. Propaganda capillare.

RAI TV

Stasera-G7 è il « rotocalco » del Telegiornale. Curato da Mimmo Scarano, A. Campanella, S. De Sanctis. Le redazione si avvale, oltre che della collaborazione degli inviati e dei corrispondenti del Telegiornale, di numerose firme del giornalismo televisivo.

1. Da *Stasera-G7*, n. 23, del 31 maggio 1974
Il servizio consta di quattro parti:
a) *La strage*, 9'45"
b) *Sono fascisti e chi dietro?*, 15'30"
c) *Il giorno dopo Brescia*, 13'50"
d) *Ci raccontano*, 17'10"

2. Da *Stasera-G7*, n. 14, del 15 marzo 1974
La strategia delle bombe
Il servizio documenta una sequenza di fatti:
a) Milano 17 maggio 1973: soccorso feriti, lancio bomba Bertoli, dopo la chiusura della cerimonia in occasione dell'anniversario della morte di Calabresi.
b) Padova 1968: casa magistrato, dopo esplosione bomba neofascista.
c) Milano 1969: Banca dell'Agricoltura, dopo l'esplosione bomba. I funerali delle vittime. Foto di Freda e Ventura. Arresto di Valpreda. Arresto di Pinelli.
d) Gioia Tauro 1970: esplosione bomba, deragliamento.
e) Reggio Calabria 1972: dimostranti e polizia.
f) 1972: Gianni Nardi arrestato.
g) 1973: dichiarazione del giudice Stiz che ha incriminato Freda e Ventura per la strage di Piazza Fontana.
h) 1979: dimostrazione di destra.
i) 1972: foto di Nico Azzi durante il tentativo di esplosione bomba sul treno.

3. Da *Stasera-G7*, n. 15, del 30 marzo 1973
Il servizio si intitola:
Stanchi di violenza (16'20") e illustra i disordini a Reggio Calabria: a) 22 ottobre 1972: dimostrazione organizzata dai sindacati per lo sviluppo del Mezzogiorno; b) 21 ottobre 1972: attentato al treno Roma-Reggio Calabria.

4. Da *Stasera-G7*, n. 3 del 28 dicembre 1973
Servizio:
Spagna: una voce (7'37") presenta i funerali di Carrero Blanco e l'intervista a Luis Jmenez avversario al regime franchista.

28 maggio ore 10,12: Brescia di Giampaolo Bernagozzi e Pier Luigi Buganè - Immagini e interviste girate col patrocinio della Deputazione dell'Emilia-Romagna per la Storia della resistenza, commento e giudizio della strage di Piazza della Loggia e della grande partecipazione di popolo alle esequie delle vittime. Il film si chiude con le parole di Manlio Milani, la cui moglie Livia Bottardi, 32 anni, insegnante di lettere, è una delle vittime di piazza della Loggia.

Italicus
realizzazione: G.P. Bernagozzi, P.L. Bugané, V. Zamboni - *coordinamento:* P. Mingozzi - *collaborazione:* G. Chiarini - Colore 16 mm. 15'.

La dodicesima norma transitoria della Costituzione dètta: « È vietata la riorganizzazione, sotto qualsiasi forma, del disciolto partito fascista ». L'art. 1 della legge 645 del 1952 dètta: « Si ha riorganizzazione del prosciolto partito fascista quando un'associazione o un movimento persegue finalità antidemocratiche proprie del partito fascista, esaltando, minacciando o usando la violenza quale metodo di lotta politica o propugnando la soppressione delle libertà garantite dalla costituzione o denigrando la democrazia, le sue istituzioni e i valori della Resistenza... ». Dopo le bombe sui treni dell'agosto 1969 e quelle di piazza Fontana, di Gioia Tauro, della questura di Milano e di Brescia, l'attacco fascista è esploso la notte del 4 agosto in Emilia-Romagna, cioè nel cuore di una regione che fonda la sua tradizione più alta nei valori democratici del Risorgimento e della Resistenza e nel patrimonio ideale dei movimenti popolari di ispirazione laica, socialista e cattolica. La forze politiche, sociali, sindacali e democratiche dell'Emilia-Romagna chiedono al governo, al parlamento, di agire con urgenza e immediatezza per fare piena luce sull'orrendo attentato, individuando sollecitamente responsabili, mandanti e finanziatori, per impedire nuovi crimini che insanguinano ancora il paese. La drammaticità del momento non tollera né negligenze, né indugi. I consigli comunali di San Benedetto Val di Sambro e di Castiglione de' Pepoli chiedono ai poteri costituzionali dello stato il più fermo e risoluto intervento al fine di accertare e condannare esecutori e mandanti dell'efferrato crimine. La regione Emilia-Romagna, le province, i comuni, le forze politiche democratiche riaffermano il deciso impegno dell'intero tessuto democratico e istituzionale a difesa dell'ordinamento costituzionale repubblicano, gravemente minacciato dal disegno eversivo in atto nel paese e che, con la criminale strage sulla linea Firenze-Bologna, ha nuovamente scosso l'Italia.
5 agosto. Mentre l'Italia intera vive ore di tensione, la giunta regionale, le rappresentanze del consiglio, delle province e dei comuni, dei partiti democratici sono riunite nell'aula consiliare della regione. Il presidente dell'assemblea, Armaroli, sottolinea la necessità più urgente.
Lo stesso impegno era stato solennemente affermato dal presidente della regione, Fanti, nell'assemblea degli amministratori regionali, comunali e provinciali dell'Emilia-Romagna, a Bologna, il 12 giugno, a pochi giorni dalla strage fascista di Brescia. Nella lotta antifascista di tutta l'Emilia-Romagna sono le radici di questa presenza popolare che trova la sua

espressione nelle parole di Renato Zangheri, sindaco di Bologna, pronunciate nel corso delle esequie dei morti dell'Italicus, esequie celebrate alla presenza dei presidente Leone: « (...) Certo, le radici del fascismo sono ramificate e profonde. Sono nell'arroganza dei potenti, in aberranti ideologie, in suggestioni e appoggi internazionali. Tali radici vanno recise con il coraggio dei momenti gravi, poggiando sulla forza di una salda coscienza popolare, che sarebbe follia e colpa offendere, e che oggi si dispiega in tutto il suo vigore; vanno recise creando il necessario clima politico, favorendo anziché ostacolare l'avanzata delle idee e delle forze che si muovono nello spirito della Costituzione della repubblica.
Al raggiungimento di questo obiettivo che viene prima e sopra ogni altro, Bologna e l'Emilia-Romagna offrono, signor presidente della repubblica, il loro contributo di mobilitazione e di iniziativa. Se la trama nera volesse stringere da vicino questa città e questa regione, troverà adeguata risposta. Qui la democrazia affonda nella vita stessa e nella storia, non si riduce a riti formali; qui il popolo conosce tutte le asprezze e tutta la nobiltà di una lotta che sa essere suprema. Vogliano comprendermi coloro che in questo momento soffrono, i familiari delle vittime, vogliano comprendermi i presenti, se io termino questo saluto con una parola non di pietà, che pure è intensa nel mio animo, ma di lotta: viva la democrazia, viva la Repubblica, viva l'Italia antifascista ».

GIAMPAOLO BERNAGOZZI è docente di « Cinematografia documentaria » al Corso di laurea in discipline delle arti, della musica e dello spettacolo della facoltà di lettere dell'università di Bologna e insegna « Storia dello spettacolo » per il perfezionamento di storia dell'arte medievale e moderna nella medesima facoltà; critico cinematografico e segretario del Gruppo regionale Emilia-Romagna del Sindacato nazionale critici cinematografici.

PIER LUIGI BUGANE' è presidente del Cineclub FEDIC - Bologna.

FILM: CONOSCENZA E DIBATTITO

PROGRAMMA

Compañero Presidente: Collettivo Cileno
La forza della ragione: Roberto Rossellini, Emidio Greco
Quando despierta el pueblo: Produzione cilena indipendente
El camino hacia la muerte del viejo reales: Gerardo Vallejo
Tupamaros: Collettivo Film Centrum - Televisione Svedese
Bolivia '70: Adriano Zecca, Damiano Zecca, Elias Condal
Memorias del subdesarrollo: Tomas Gutierre Alea
Os Fuzis: Ruy Guerra
La noche de San Juan: Jorge Sanjinés
La hora de los hornos: Fernando Solanas, Octavio Getino
Hasta la Victoria siempre: Santiago Alvarez
Hanoi martedì 13: Santiago Alvarez
L B J: Santiago Alvarez
Now: Santiago Alvarez

Compañero presidente
realizzato da un Collettivo Cileno.

La forza della ragione
realizzato da Roberto Rossellini con la *regia* di Emilio Greco.

Cuando despierta el pueblo (Quando il popolo si desta)
produzione cilena indipendente in collaborazione con il « Tricontinental Film Center ».

Compañero Presidente ha intenti per lo più celebrativi ed è stato realizzato durante la presidenza di Allende. Punto di partenza è un discorso di Allende del 1° maggio del '71, cioè circa sei mesi dopo l'insediamento, quando si era già vicini alle prime nazionalizzazioni.
La vittoria delle urne è una grande responsabilità: per la prima volta un popolo ha conquistato il governo attraverso vie legali, all'interno del sistema democratico borghese. Il filmato è un ottimo punto di partenza per un discorso che non voglia limitarsi alla sola celebrazione e al compianto.

L'intervista di Roberto Rossellini ad Allende andò in onda alla televisione italiana poco dopo la morte del presidente cileno e la presentò lo stesso Rossellini intervistato in studio da Enzo Biagi.
Gli argomenti del « dialogo »: le origini radicali di Allende, la fondazione del Partito socialista a Valparaiso, le due campagne elettorali e il dialogo permanente col popolo, l'impoverimento del Cile, il marxismo come dittatura del proletariato e non, la dottrina di Monroe e il popolo statunitense, le nazionalizzazioni, il precedente programma della Democrazia cristiana e la differenza fra le parole e i fatti, la posizione del clero cileno, l'unità latino americana, la coesistenza pacifica.

Realizzato anch'esso prima del « golpe », *Cuando despierta el pueblo* contiene, tra l'altro, interviste a lavoratori soprattutto contadini, a proprietari, a sindacalisti « spontanei », tra i quali ci sono anche quelli che non sono d'accordo con il « socialismo attraverso vie pacifiche e parlamentari ». Molte sequenze sono dedicate all'occupazione delle terre e al sorgere dei « campamentos » diretti dai contadini.

El camino hacia la muerte del viejo Reales (Il cammino verso la morte del vecchio Reales)
regia: Gerardo Vallejo - 1971.

Film destinato all'azione politica come tutti i lavori del gruppo argentino « Cine Liberación ». L'autore si è avvicinato con grande rispetto alla comunità contadina dei lavoratori della canna da zucchero di Tucumán. La scelta « tematica » della famiglia del vecchio Reales risulta largamente rappresentativa della realtà della vita contadina del nord-ovest argentino. La provincia tucumana è una delle più ricche in tradizioni di lotte sociali. Esse sono legate interamente alla vita degli zuccherifici. Una agricoltura legata strettamente all'industria come nella fattispecie, ha dovuto per forza incidere sulla condizione dei lavoratori, permettendo loro di capire

meglio la loro condizione di classe, il meccanismo dello sfruttamento e la necessità dell'organizzazione.
« Un'opera sofferta la cui importanza, oltre che di documento, risiede nella partecipazione della vera famiglia Reales, cioè di appartenenti al popolo anche se, come dice il realizzatore, "... si tratta solo di un tentativo di trasmettere con il film un'immagine meno mistificata di quelle esistenti, pur non credendo di essere riusciti a trasmettere l'immagine reale di un popolo, poiché sarà soltanto il popolo stesso, quando giungerà alla sua liberazione, a costituire la propria vera immagine" ».

(Vittorio Giacci, da « Cineforum », n. 129, gennaio 1974)

Tupamaros 1972

Realizzato dal Collettivo Film Centrum, prodotto da Jan Lindqvist per la televisione svedese in cooperazione con il Movimento di Liberazione Nazionale (MLN) dei Tupamaros in Uruguay, Colore, durata 50'.
Uno dei documenti più rigorosi e compiuti della controinformazione internazionale. Il film espone le tesi e l'azione dei Tupamaros ed è stato girato in condizioni di assoluta clandestinità.
« Siamo la risposta ad un sistema ingiusto. Il nostro paese vive in crisi permanente e noi Tupamaros siamo l'espressione sociale e politica di questa crisi. Tupamaros è chiunque non si accontenti della sola protesta e trasgredisca le leggi fatte dall'oligarchia a proprio vantaggio.
Il deteriorarsi della situazione in Uruguay e l'attività crescente della organizzazione come elemento di dinamica del processo, giustifica ed esige l'uso del nostro metodo: cioè l'azione.
Dobbiamo oltrepassare l'obiettivo del doppio potere e sviluppare nel paese l'esistenza indubbia di una forza rivoluzionaria in guerra, per mettere duramente in questione il dominio dell'oligarchia. Il popolo che dobbiamo conquistare è quello che deve essere cosciente della possibilità della vittoria, della giustezza della via, che siamo una forza che propone la rivoluzione.
Vogliamo essere un'alternativa reale di potere.
'Ascolta, vengo a cantare per coloro che son caduti,
non dico nomi veri né di battaglia, li chiamo tutti compagni.
E canto per gli altri, quelli che son vivi ancora e prendono di mira il nemico.
Non vi sono più segreti, canto al vento e dico che sia ovunque il Movimento.
Non dico nomi veri di battaglia, li chiamo tutti compagni.
Nulla ci resta, abbiamo solo una cosa da perdere,
perdere la pazienza e ritrovarla soltanto sul mirino, compagni.
Contro le pallottole la carta non serve, canzone disarmata non vince fucile.
Guarda la patria che nasce uguale per tutti,
ecco il sangue della libertà che ci dà la nuova vita,
il sangue di Tupac, il sangue di Amaru, il sangue che grida:
fratello conquista la libertà.
« Patria per tutti o Patria per nessuno »

(dal commento del film)

Bolivia '70
regia: Adriano e Damiano Zecca e di Elias Condal.

Esempio di cinema adoperato come linguaggio e come strumento a servizio del popolo e delle sue lotte rivoluzionarie.
Indicazione:
« In omaggio al popolo boliviano cioè ai "quechua" e agli "aymara", ai quali l'imperialismo capitalista ha fatto sputare sangue nelle miniere affinché la civiltà di consumi potesse avere le proprie coscienze immacolate ».
Il modello cui il film si ispira è, chiaramente, *L'ora dei forni* dell'argentino Solanas e prende spunto dall'espisodio del luglio '70, quando una settantina di studenti decide di unirsi all'Esercito di liberazione nazionale comandato da Chato Peredo. Costoro partono con i bracciali di alfabetizzatori e solo dopo fanno conoscere le loro intenzioni con un manifesto intitolato « Torniamo alle montagne ».
Nello scontro armato molti di loro muoiono. Il fatto suscita grande e profonda emozione: si tratta di giovani per lo più di famiglia borghese, e fra essi molti sono cattolici e combattono in nome di Cristo. Indubbiamente gli studenti sono i più politicizzati e tra i più sensibili al bisogno di fare qualcosa per il « popolo boliviano ».
Ma — si domanda il film — chi è questo popolo? O c'è più di un popolo? Infatti la società boliviana, come del resto in altri paesi d'America Latina, è una società spaccata. Da una parte c'è il popolo boliviano, che è il popolo delle antiche culture quechua e aymara e i suoi diretti discendenti. Poi la minoranza erede dell'immigrazione colonizzatrice europea.
Questa minoranza, e fra loro i più progressisti, assumono dalla cultura boliviana qualche spunto di colore, ma ci tengono a vivere dentro i valori della cultura importata. L'integrazione non esiste. E i boliviani, sfruttati, massacrati, traditi per secoli dai bianchi o meticci di cultura colonizzata, si sono rinchiusi in se stessi, resistendo alla colonizzazione culturale, ma al prezzo di rimanere al di fuori di ogni ruolo protagonista nella storia contemporanea. Fa eccezione forse l'azione dei minatori, comunque generalmente traditi dai dirigenti.
Il film *Bolivia* '70 è la sintesi di una serie di interviste realizzate sul posto a persone oggi quasi tutte uccise o imprigionate. Girato con mezzi di fortuna, in modo precario e a volte rischioso (le riprese di Regis Debray nel cortile del carcere di Camiri, quelle all'interno dell'università di Sucre occupata per uno sciopero della fame mirante ad ottenere la restituzione dei cadaveri dei compagni morti negli scontri del luglio 1970), il film si avvale di materiali di vario tipo (fotografie, schemi, tabelle e grafici) e di immagini della cultura inca che è stata distrutta dai « conquistadores » spagnoli e che per gli autori del film rappresenta un modello sociale di tipo, se non comunistico, certamente comunitario.
Dal film emerge in modo molto chiaro quale sia la spaventosa situazione della Bolivia, paese totalmente vincolato al capitale americano per la straordinaria ricchezza del sottosuolo che racchiude soprattutto stagno e petrolio. La Bolivia ha avuto centottantotto golpe reazionari in centoquarant'anni di storia; oggi la durata media della vita è di quarant'anni;

c'è una mortalità infantile del 108/1000 (la più alta del mondo) e un reddito medio per abitante di 180 dollari annui. Il salario mensile di un minatore è di 25 dollari, contro i 3.000 di un direttore. La popolazione è minata dalla tubercolosi e dall'alcoolismo. Come vien detto nel film « La Bolivia ha di nazionale ormai solo una cosa: la fame ».

Secondo Adriano Zecca « il film ha il merito di essere ancor oggi più che mai valido alla luce anche dei fatti della Bolivia dopo Torres e del Cile dopo Allende. Ciò dipende dalla correttezza dell'analisi politica che, quando il film fu girato, poteva sembrare estremistica e troppo pessimistica, mentre invece si è rivelata la più adatta alla comprensione degli sviluppi politici del paese ».

Memorias del subdesarrollo (Memorie del sottosviluppo)
regia: Tomas Gutierres Alea - Cuba 1967 - Da un racconto di Edmundo Desmoes; con Sergio Corrieri, Daisy Granados - *direttore della fotografia:* Ramon F. Suarez - *montaggio* Nelson Rodriguez - *musica:* Leo Brower - *prodotto:* Istituto cubano del Cinema.

Si tratta di uno dei film più maturi e interessanti della cinematografia cubana. Lo si è visto a Pesaro nel 1968 e nello stesso anno ebbe tre premi a Karlovy Vary (Premio FIPRESCI, Premio della federazione internazionale dei cineclubs, Premio speciale della giuria degli autori).

Il cinema cubano ha una storia recente ma densa di avvenimenti. Inizialmente prevalse l'influenza del neorealismo italiano per la presenza attiva di Cesare Zavattini. Ma ben presto una leva di giovani cineasti cubani si mise al lavoro senza maestri e impresse alla nuova cinematografia una impronta autonoma e originale.
E ciò in due direzioni: quella direttamente informativa e propagandistica (Santiago Alvarez e altri), che si sviluppò di pari passo con la costituzione di una originale « scuola » grafica in ordine alla risoluzione del problema dell'analfabetismo; quella, diciamo così, del « cinema d'autore » che in qualche modo si apparenta alla direzione presa dalle varie « nuove ondate » delle cinematografie dei paesi socialisti europei.
Di quest'ultima tendenza, *Memorias del subdesarrollo* è un prodotto tra i migliori.

Os Fuzis (I fucili)
regia: Ruy Guerra - Brasile, 1964.

Nello stato di Bahia, a Melagres, la siccità ha provocato la carestia. Il proprietario del magazzino di alimentari fa venire la polizia a presidiarlo. Un contadino è abbattuto dai soldati davanti al cadavere di un bambino morto di fame. La collera della popolazione esplode.

Quadro clinico violentissimo di una situazione di sottosviluppo e di esasperazione, *Os Fuzis* è, assieme ai film di Rocha, un capolavoro del nuovo cinema brasiliano, anch'esso come *Dio e Diavolo* e *Vidas secas* e molti altri centrato sul Nordeste e il « sertao », la zona delle tremende siccità. La descrizione delle reazioni di una popolazione di fronte alla fame e alle oppressioni, la forza con cui si mostrano i fenomeni psicologici collettivi che ne derivano, hanno fatto fare ad alcuni — come per Rocha —

il nome di Ejženstein filtrato attraverso la tematica della rivolta del « terzo mondo » dei nostri giorni.

(da G. Sadoul, « Il cinema, i film », Firenze 1968, p. 200)

La noche de San Juan (La notte di San Giovanni)
regia: Jorge Sanjinés.

Il film delle stragi dei minatori compiute dall'esercito boliviano a partire dal 1942 e, più specificatamente, di quella della notte di San Giovanni, perpetrata appunto il 24 giugno 1967, alla vigilia di un incontro tra le forze progressiste degli operai e degli studenti, da cui doveva uscire l'appoggio esplicito, morale e materiale, alla guerriglia capeggiata dal Che Guevara
Jorge Sanjinés ha girato il film (prodotto dalla Rai tv) servendosi della partecipazione dei superstiti della strage, facendo rappresentare a loro stessi le azioni che ebbero la loro mostruosa conclusione nell'eccidio compiuto dall'esercito.

Hasta la victoria siempre!
regia: Santiago Alvarez - *prodotto:* Istituto Cubano dell'Arte e Industria Cinematograficos - *durata:* 20 minuti.

Nella breve storia del cinema cubano, Santiago Alvares rappresenta un punto fermo, almeno su uno dei due versanti sui quali si è avventurata questa cinematografia: quello « a soggetto » e quello documentaristico. Come si sa, i cubani, all'inizio, chiesero aiuto a Zavattini, cioè al maestro di quello che non poteva loro sembrare che l'esempio più autorevole di cinema popolare: il neorealismo italiano. Zavattini ci andò, stette un poco, e poi ritornò.
I cubani impararono a fare da soli. Lo si vide già in *Manuela*, mediometraggio più che buono; e vari film lo confermarono più tardi, fino allo splendido *Memorie del sottosviluppo* di Tomas Gutierres Alea. Poco dopo, sorge il sospetto dell'inizio di una sorta di cinema « di regime » (con il troppo lodato *La primera carga al machete*), proprio quando la sola presenza cubana aveva fatto nascere nuove generazioni di cineasti in quasi tutta l'America Latina.
Tutt'altro è il discorso sul versante documentaristico. Forse è meglio ampliare il termine e parlare di cinema di denuncia, di mobilitazione; anzi, decisamente, di propaganda. In questo i cubani, grazie soprattutto a Santiago Alvarez, si sono rivelati maestri.
Il primo problema del nuovo regime era infatti l'alfabetizzazione. Che non significa solo imparare a leggere e a scrivere. Ma a decifrare la realtà, a conoscere i problemi, a muoversi con sicurezza tra i messaggi e le parole d'ordine, a vedere la realtà come un tutto dove hanno luce diversa e forme diverse i vari problemi, a collegare i propri problemi personali a quelli della collettività e del mondo.
Nacquero così, assieme alle campagne per l'alfabetizzazione e alle scuole rurali, una grande grafica e un cinema come quello di Santiago Alvarez. Fin dallo stupendo *Now!* (otto minuti di materiale di repertorio montati

su una ballata violentemente antirazzista, sui negri d'America) ci si accorse, anche qui da noi, del tipo di cineasta che è Alvarez.
Questo film in particolare è dedicato al Che dopo la sua morte, e ne racconta la vita e l'azione. Senza una parola di commento che non sia quella del Che.
Il film, come al solito, si affida prevalentemente al linguaggio delle immagini, linde e preziose, quasi al limite dell'accademia. Suggestiva, per esempio, la sequenza del breve prologo sulle strade e sugli indios e la loro fatica, e la loro miseria. Con ottimo uso di una musica assai orecchiabile.

Hanoi martedì 13

regia: Santiago Alvarez - documentario *girato* e *montato* a cura di un collettivo cubano-vietnamita - *musiche originali* - *durata:* 40 minuti Cuba, 1968.

L B J

prodotto: Istituto Cubano di Arte e Industria Cinematografica - *voci:* Martin Luther King, Stohely Carmichael - *musica:* Miriam Makeba, Carl Orff, Nina Simone, Pablo Milanes, Leo Brouwer - di: Norma Torrado, Idalberto Galvez, Adalberto Hernandez, Pepin Rodriguez, Jorge Pucheux, José Martinez, Arturo Valdes, A. Fernandez Reborro, Rosa Savedra, Delia Quesada e Santiago Alvarez - *durata:* 25'.

Now

regia: Santiago Alvarez - *durata:* 8 minuti.

Si tratta della visualizzazione di una canzone cantata da Lena, cantante di colore.
Il preludio orchestrale commenta i titoli di testa, poi su tre fotogrammi fissi la cantante inizia la canzone vera e propria in ritmo crescente. Il commento visivo è realizzato col montaggio di « fotos de todas partes »: personaggi sono i negri e la polizia nordamericana; compaiono marce e manifestazioni per i diritti civili, repressioni e violenza, analogie « didattiche » come i nazisti e il KKK, catene di mani nere intrecciate e catene della polizia.
Now significa « ora, subito », ed è una parola d'ordine. L'ultima inquadratura è la parola d'ordine « sparata » da un mitra, e i buchi dei proiettili formano le tre lettere e il punto esclamativo, forano lo schermo. Il film è un modello di cinema strumentale, di cinema di montaggio e di « truka ».

DONNA E CINEMA

La sezione « Donna e cinema » è stata realizzata come campione di un lavoro che le ristrettezze di tempo in cui ha incominciato a muoversi l'intera Biennale non hanno consentito di preparare più distesamente.
Ci potevano essere varie ipotesi di partenza, tra cui, ad esempio, una

ricerca specifica sul rapporto donna-società nel cinema italiano. Trattandosi della prima rassegna di questo genere in Italia, ci si è orientati — anche per motivi tecnici — verso una tematica più generale, nella volontà di conferire a questa manifestazione un respiro ampio e farne una prima occasione di incontro e di dibattito non solo su « donna e cinema », ma anche sui temi più generali del femminismo.
Non a caso, infatti, accanto a dei film di intervento sono presentati dei lungometraggi — peraltro né esaurienti né esemplari della ormai vasta produzione filmica sull'argomento — attraverso cui, emblematicamente, si possono cogliere e ricostruire le tappe di passaggio da una situazione subalterna della donna nella famiglia e nella società al momento di presa di coscienza e agli inizi di una politicizzazione.
Nella stessa direzione si colloca la scelta di avvalersi esclusivamente di film fatti da donne, secondo una indicazione dei movimenti femministi che hanno organizzato dei festival a New York, Berlino, Lione, e recentemente a Parigi.
Un discorso aperto, quindi: sia per la brevità della rassegna, sia per la impossibilità di accennare soluzioni su una questione quanto mai legata a una complessità di fattori sociali e culturali, sia perché la sezione costituisce solo una prima fase in cui individuare le linee di ricerca da seguire in futuro.
Per tutto questi motivi un aspetto costitutivo della rassegna stessa è il dibattito: non un momento che semplicemente commenta il film, ma un luogo di confronto e di verifica su dei contenuti che coinvolgono tutti.

Gemina, fille des montagnes
regia: Anielle Weinberger - *durata:* 12 minuti.

Gemina, fille des montagnes si inserisce in un programma di « iniziazione » al cinema di scoperta degli elementi di scrittura filmica, di apprendimento di lettura dei film.
Le prime immagini ci indicano che non si tratta in *Gemina* di « rappresentare il mondo », di « rendere » il reale con il massimo di « naturale ». Il punto di partenza del film non è la realtà, ma un « semplice racconto ». Questo racconto stesso (una novella di Scott Fitzgerald che sarà letta quasi interamente) non si presenta come il riflesso di una realtà prioritaria, ma come « un testo » che dall'inizio si allontana dal verosimile per mettere in opera un certo numero di clichés. Tale idea è ripresa letteralmente attraverso la fotografia che serve di fondo al titolo del film che « è un banale paesaggio di montagna » e un paesaggio in « esterni », mentre tutto il film è stato girato in studio.
Questa ironia è accentuata dai piani seguenti. Anzitutto il titolo della prima parte del racconto, scritto secondo una tipografia che ricorda i sottotitoli del cinema muto: « Una ragazza natura ». Poi, mentre interviene un altro cliché — un fondo sonoro di voci d'uccelli nella foresta — la lettura del racconto comincia (« Faceva notte sulle montagne del Kentucky... Era una tipica ragazza di montagna »). Il piano che segue ci mostra i piedi di Gemina, con le unghie laccate, una catenina d'oro alla caviglia, in breve: « una ragazza molto sofisticata ».
Il testo di *Gemina, fille des montagnes* si elabora via via mettendo in

gioco — e facendo giocare insieme — tutta una serie di elementi: clichés letterari del racconto di Fitzgerald, pezzi di musica, rapporti tra suono e immagine, articolazioni di immagini tra loro, rapporti tra la presentazione di Gemina e la donna-star, come è rappresentata nel cinema classico hollywoodiano.
La prima apparizione di Gemina non ci fa dimenticare che ciò che abbiamo sotto gli occhi non è una donna, ma un testo. Queste immagini non mirano ad affascinarci, a sedurci, quindi a farci piacere, ma, al contrario, sono « da leggere ».
Gemina rifiuta di giocare il ruolo del « vero », dell'« autentico », del « naturale ». Intossicati come siamo dal cinema drammatico, dalla psicologia, dalla verosimiglianza, potremmo restare sconcertati. Il film rifiuta di colmarci di immagini, di dispensarci la nostra razione di sogno.

ANIELLE WEINBERGER, ha ventinove anni e insegna cinema da quattro anni alla facoltà di Vincennes. Sta preparando un lungometraggio che tratta il rapporto delle donne con la commedia, l'amore, il denaro, la morte. Sta terminando una collaborazione con un giovane cineasta per un film presentato il 1° ottobre scorso a un festival di Thonon-les-Bains, *Addio Anna*, omaggio ad Anna Magnani.

Kirsa Nicholina
regia: Gunvor Nelson - *durata:* 16 minuti, colore.

Questo film, semplice a prima vista, racconta la storia della nascita di un bambino di una coppia di Woodstok, nella loro casa. Costituisce un manifesto, quasi classico, di una sensibilità nuova; una affermazione della importanza dell'uomo di fronte alla tecnologia, al genocidio, alla distruzione dell'ambiente.

Siamo tante, siamo donne, siamo stufe
Audiovisivo del gruppo lotta femminista di Milano, 1974 - *durata:* 45 minuti.

« Siamo partite a fare questo audiovisivo spinte da impulsi diversi: da un lato l'insofferenza per mezzi di comunicazione che ci sembravano ormai logori, quali il volantino, il documento, ecc. e dall'altro dal desiderio di ritrasmettere in immagini e con un testo delle idee che erano sì frutto di riflessioni personali, ma anche volevamo corrispondessero quanto più possibile al "vissuto" di tutte le donne. Ci siamo subito accorte fin dal primo momento che avevamo sottovalutato la difficoltà del problema: rendere in audiovisivo — un mezzo di per sé infelice, perché statico, noioso, ecc. e che per di più richiede anche dei tempi molto stringati — è stata una impresa di fronte alla quale abbiamo spesso reagito con sfiducia e scoraggiamento, anche perché l'argomento che ci trovavamo di fronte era estremamente vario e ci sfuggiva continuamente di mano.
Infatti, alla prima lettura, ci siamo messe le mani nei capelli: il testo durava all'incirca due ore e la sua prolissità ci terrorizzava. D'altro canto ci pareva che tutto quello che avevamo scritto, forse perché ci avevamo creduto fino in fondo, fosse indispensabile. Ogni riga che pensavamo di tagliare diventava improvvisamente importante, forse sarebbe stata proprio quella che avrebbe fatto presa sulle donne, le avrebbe convinte, ecc. Spesse volte ci siamo anche chieste, scoraggiate dallo scetticismo

"maschile" che avevamo intorno, se non sarebbe stato meglio piantare tutto, e delegare il compito a qualcuno più "specializzato" di noi.
Ma mentre discutevamo ci accorgevamo anche quanto fosse forte la solidarietà che si era venuta a creare fra noi quattro, quanto ognuna di noi fosse rispettosa nei confronti della compagna e di fronte a quello che aveva scritto. E insieme alla solidarietà cresceva anche in noi sempre di più l'ostinazione a finire, a portare a termine la nostra fatica a dispetto della voce interna frutto di secoli di condizionamenti che cercava di convincerci che non ce l'avremmo mai fatta. E così, dopo tre o forse quattro mesi di lavoro, siamo riuscite a ridurre il testo originale in un audiovisivo della durata di quarantacinque minuti.

Siamo tante, siamo donne, siamo stufe è secondo noi — e secondo l'opinione di chi l'ha visto — un esperimento riuscito. Innanzitutto perché è sufficientemente didattico per riuscire a fare intendere alla donna qual è la tematica del femminismo, demistificando tutta una serie di idee che si son venute a creare intorno al movimento e, quello che più importa, demistificante della condizione della donna in genere.
L'audiovisivo, dopo un inizio di carattere storico (prende l'avvio con le suffraggette, per riagganciarsi agli anni '60) si appunta sulla situazione della donna a partire dalla sua infanzia: ai primi condizionamenti che vengono prodotti in famiglia, con la ben nota divisione dei ruoli tra maschio e femmina; a quelli condotti dalla scuola (non solo attraverso la figura dell'insegnante ma anche tramite strumenti più sottili e ambigui come quelli dei libri di testo); fino al discorso sulla pubblicità che usa la donna sia come consumatrice che come oggetto sessuale.
La parte centrale è poi occupata dal lavoro casalingo, quindi dal problema della maternità e dell'aborto e infine da quello sul lavoro esterno. La parte finale si conclude poi con uno sguardo sul movimento femminista, sull'autocoscienza e sul rapporto tra femminismo e lotta di classe ».

Mädchen in Uniform (Ragazze in uniforme)
regia: Leontine Sagan - *supervisione:* Carl Frölich, dal lavoro teatrale di Christa Winsloe « Gestern und Heute » - *sceneggiatura:* Fritz Maurischat, Friedrich Winkler - *interpreti:* Hertha Thiele, Dorothea Wieck, Emilie Unda - *produzione:* Deutsche Film Gemeinschaft, 1931.

A Posdam, durante l'epoca guglielmina. La giovane Manuela von Meinhardis, rimasta orfana, viene dalla zia affidata ad un collegio femminile per ragazze aristocratiche, dominato dalla mentalità « prussiana » della direttrice, la quale ha un culto rigido, fanatico ed inumano della disciplina di tipo militare. Solo una delle insegnanti ed istitutrici, la signorina von Bernburg, cerca di applicare metodi più umani.
Manuela, ragazza timida e molto sensibile, si trova a disagio nell'atmosfera del collegio e si lega con un affetto quasi morboso alla signorina von Bernburg, che le ha dimostrato simpatia e comprensione. Per festeggiare il compleanno della direttrice viene allestito uno spettacolo: si recita il « Don Carlos » di Schiller, e Manuela vi ha la parte del protagonista. Dopo la recita, nel corso di un banchetto, Manuela si ubriaca e confessa istericamente in pubblico il suo amore per la signorina von Bernburg,

e la sua gioia di saperlo ricambiato (essa ha fra l'altro dato una particolare interpretazione al dono di una sua sottoveste, fattole dall'insegnante).

Manuela viene allora isolata dalle compagne, ed alla signorina Von Bernburg viene proibito di parlarle. La signorina disubbidisce, ma spiega alla ragazza il suo errore e la ammonisce di non rivolgerle più la parola. Manuela disperata, si crede ormai abbandonata anche dall'unica persona che la proteggeva e sta per gettarsi dalla tromba delle scale. Cercata affannosamente e fermata in tempo dalle compagne, viene salvata. L'ombra della tragedia che ha sfiorato il collegio vale a far riflettere la direttrice sulle conseguenze dei suoi metodi di educazione.

(...) Il film, interpretato esclusivamente da donne, rivela due ottime attrici, Emilia Unda e Dorothea Wieck; una prodigiosa adolescente, Hertha Thiele; e mostra in ogni minimo dettaglio una cura morbida, sottile e scrupolosa che è il maggior coefficiente per l'atmosfera in ogni quadro sapientemente raggiunta... Tutto ciò (la storia di Manuela, la protagonista, n.d.r.) è il pretesto a rievocare la vita di un collegio femminile; altri ne avrebbe fatto lo sfondo a una santarellina o un mellifluo e roseo documentario; qui, invece, ogni episodio è correlato a tutti gli altri, in una rigorosa unità di stile, in una atmosfera di inquietudini e di sottili, opache tristezze, tra maliziose occhiate femminili sullo spettacolo della vita che subito si ritraggono, e immensi candori e ingenuità di monelle.

(Mario Gromo, da « La Stampa », Torino 20-VIII - 1932)

Basato sul dramma « Gestern und Heute » di Christa Winsloe, questo film si impone come uno dei più rappresentativi del cinema tedesco prenazista, grazie al vigore della sua carica polemica contro il rigore di certi metodi educativi (attraverso i quali veniva colpita la mentalità « junkeristica », la concezione « militare » della vita e della società), grazie alla spregiudicata finezza della sua indagine psicologica relativa a sentimenti sconfinanti nella morbosità, grazie alla funzionalità inventiva dell'impiego grammatico del mezzo espressivo sonoro.

Opera tanto più significativa in quanto uscita mentre la minaccia nazista incombeva ormai sulla Germania, *Maedchen in uniform* ha esercitato una influenza assai estesa: il tema da essa proposto — il contrasto fra metodi coercitivi e metodi comprensivi di educazione — è stato ripreso all'infinito da film dei più svariati paesi.

LEONTINE SAGAN, regista cinematografica e drammatica, nata in Germania, ma cresciuta a Johannesburg (Unione Sudafricana). Compì il suo tirocinio teatrale in Germania con M. Reinhardt e svolse attività come attrice, regista e impresaria. Esordì poi clamorosamente nel cinema con *Maedchen in Uniform* (1931, *Ragazze in uniforme*), film che fu da lei diretto con la supervisione di Carl Froelich e che alla Mostra di Venezia del 1932 fu indicato dal pubblico — tramite referendum — come l'opera di « maggior perfezione tecnica ».
Abbandonata la Germania per motivi razziali, la Sagan si rifugiò in Inghilterra e per la London di Korda diresse il secondo e ultimo film *Men of Toanorrow*, commedia di ambiente universitario piuttosto mediocre. Dopo di allora si dedicò esclusivamente al teatro e fu di volta in volta attrice, regista e impresaria. Dal 1939 al 1943 svolse in Sudafrica una intensa attività drammatica.

Wanda

regia, soggetto, sceneggiatura: Barbara Loden - *interpreti:* Barbara Loden (Wanda), Michael Higgins - *produzione:* Foundation Film Makers, New York - 1970 - *durata:* 105 minuti.

È il primo film di Barbara Loden, che esordisce nella regia dopo una lunga attività di attrice. La protagonista del film è interpretata dalla stessa regista.
Wanda è una donna svampita, disadattata, resa pigra dal pessimismo e dalla frustrazione. La grande vasca americana dei consumi le riserva una sudicia fetta d'esistenza in un paesaggio triste di miniere della Pennsylvania. L'altra faccia dell'illusorio matriarcato americano, più che un canto di libertà, è un coro abnorme di voci grosse dietro le quinte.
Wanda non ha fiducia in sé e non riesce ad integrarsi a nessun livello della società, né nella prostituzione familiare a vita (obbligo verso i figli e il marito) né nel lavoro che la respinge per la sua incapacità di adeguarsi ai ritmi imposti. La sua lentezza, la scarsità di rendimento, la sciatteria frettolosa del vestiario, il disordine dei capelli, l'andatura smarrita e quasi sonnambulesca sono i connotati di un rigetto fondamentale dell'organizzazione sociale.
Resta comunque la « rinuncia » femminile ad una azione, per assenza di una consapevolezza soggettiva. Wanda ha solo una coscienza oggettiva, disponibile agli ordini e disponibile al sesso per pura noia e sopravvivenza, giacché lo scambio sessuale è la sua unica possibilità di comunicazione sociale. Wanda riconosce passivamente di non saper far niente e di non volerlo: del resto la sua volontà nel sistema non sarebbe che una apparenza in un giuoco condotto da altri.
La sua affermazione-negazione è dunque tutta in questo ostruzionismo passivo che non le impedisce di essere inghiottita nel nulla come un'infinità di altre vite femminili e di affondare inosservata. Wanda accetta il divorzio richiesto dal marito per incapacità familiare, accetta il licenziamento dal lavoro, accetta la prostituzione saltuaria con frettolosi clienti afferrati al volo (una birra, infime reti di albergo, ruvidi passaggi in macchina, pochi spiccioli).
Nell'incontro con Dennis, gangster improvvisato e inconsueto ma dalla forte volontà, accettazione e passività sembrano riscattarsi in Wanda verso una possibilità d'azione apparente che infine le viene offerta. Assistiamo a un affacciarsi stentato della sua personalità, ma sempre dal basso e verso grovigli di cronaca ancora più negativi: come complice dell'uomo, « attraverso » l'uomo, all'ombra dell'uomo, in una lotta senza uscita contro le regole della società.
Alla morte del gangster, durante la rapina in banca, Wanda ripiomba nella « fissità » dell'immagine di un bar fumoso, tra prostitute; nella fissità di una condizione che ora si profila definitiva.
Il film è stato presentato alla Mostra di Venezia del 1970.

Giudizi della critica

« L'opera prima di Barbara Loden: le vite che "non esistono". La dimensione femminile come ruolo eternamente secondario sotto tutti gli orizzonti, come infinita divagazione e discorso riflesso, come delega con-

tinua a ciò che è fuori di sé, come complemento e oggetto di scambi vitali subìti, più che viventi in un giuoco psicologico e sempre partente dal passivo. Questo è l'elemento di allusione mai afferrato saldamente dal film che si perde nella modestia delle sue ambizioni stilistiche, preferendo ancorarsi ai moduli invecchiati del racconto neo-realistico... *Wanda* è ad ogni modo il film che dimostra quanto una scelta stilistica sia profondamente in rapporto con la chiarezza e razionalità di individuazione di un tema. Ed è, in questo senso, un film di formulazione "femminile" ».

(Serena d'Arbela, da « Filmcritica » n. 209, pp. 332)

BARBARA LODEN, nata nel North Carolina (U.S.A.), è la moglie di Elia Kazan. Dopo aver recitato una decina d'anni fa a New York, nel teatro e nel cinema, esordisce nella regia con *Wanda.*

L'aggettivo donna
regia: Annabella Miscuglio e Ronny Daopulo del Collettivo femminista di cinema - *produzione:* Centro sperimentale di cinematografia, 16 mm.

L'idea iniziale era quella di fare un film che presentasse le donne, i loro bisogni reali e soprattutto le loro insoddisfazioni.

Le riprese ci dettero enormi problemi: le donne che avvicinavamo e intervistavamo, nella maggior parte dei casi, erano rassegnate alla loro sorte, e non solo rassegnate, ma felici, per lo meno così definivano la loro esistenza. Nessuna delle donne avvicinate ci faceva un discorso di rivolta, e non mostrava, soprattutto, alcuna coscienza della sua condizione.

Al momento del montaggio abbiamo deciso di sovrapporre un commento che criticava la realtà ripresa. Il film che ne risulta è rappresentativo della realtà della donna italiana, ma anche del suo livello di incoscienza; non pretende di formulare una teoria, ma vuole stimolare la discussione, per una presa di coscienza.

Le riprese di montaggio sono state fatte nel corso di un anno e con grosse difficoltà; un grave problema era costituito dal fatto che alcune donne che partecipavano alla regia e al montaggio avevano i bambini di cui occuparsi e lavoravano per guadagnarsi da vivere.

È lavorando a questo film che si è costituito il nostro gruppo, formato da donne che facevano parte del Movimento femminista.

Oltre *L'Aggettivo Donna* abbiamo girato:

La lotta non è finita (16 mm BN-30') su diverse manifestazioni del Movimento femminista romano.

Dei nastri video sul processo per aborto a Gigliola Pierobon a Padova.

Dei nastri video d'informazione sessuale.

Abbiamo anche organizzato a Roma tre rassegne di film girati da donne e sulle donne.

Womanhouse
regia: Johanna Demetrakas - *durata:* 50 minuti, colore.

Ricordi d'infanzia, vita privata, sessualità, il tutto legato al carattere proprio della donna allo stesso tempo custode del focolare, oggetto sessuale, prigioniera della banalità.

Qualcosa d'altro
regia, soggetto, sceneggiatura: Véra Chytilová - *interpreti:* Eva Bosakova, Vera Uzelacova - *produzione:* Filmove studio Barrandov - *durata:* 65 minuti, 16 mm.

È la storia parallela di due donne: da un lato la carriera di una campionessa mondiale di ginnastica, con la vita piena di allenamenti, di sforzi a riuscire sempre meglio; dall'altro il destino ordinario di una moglie e madre che riempie con un amante il vuoto non colmato dall'una e dall'altra funzione.
Il primo destino riprende il caso autentico di Eva Bosakova, il secondo è immaginario, anche se emblematico di una situazione diffusa. Sono due donne molto diverse, ma ambedue rappresentano uno stereotipo che non corrisponde per niente alle loro necessità e aspirazioni.

Giudizi della critica

Con il film *Qualcosa d'altro*, la Chytilová si pone accanto ad Agnès Varda e a Shirley Clarke. Dove è stata proiettata la sua parabola sul « senso del sacrificio umano » ha trovato una eco attenta.
« Che senso ha, seppure ha un senso, sacrificare tutto ad uno scopo il cui valore molte volte è immaginario, e il conseguimento incerto? » Il conflitto tra la determinazione biologica e la « emancipazione » totale nella filosofia della femminilità moderna ha un diverso andamento nei singoli paesi, relativo dal grado di civilizzazione e di progresso sociale. Il socialismo, liberando la donna materialmente e socialmente, è giunto a una soluzione normativa soddisfacente. Ciò che resta è il complesso dei problemi relativi alla prassi quotidiana. La tradizionale armonia tra la divisione dei compiti e delle forze tra i due sessi quale era dovuta alla convenzione borghese, non è stata ancora sostituita da una nuova armonia. Si conservano le forme tradizionali, ma è il loro contenuto che è cambiato.
Non è però questo che interessa la Chytilová. La interessa, invece, una questione in sostanza filosofica: come trattare la libertà conquistata, affinché non resti un sogno vano. È una questione che la regista lascia aperta; ma già il solo fatto di porla ha un significato progressivo...
La risposta alla domanda la dobbiamo cercare nella popolarità dei due frammenti. Osserviamo come ambedue i destini giungano nello stesso momento alla crisi, « l'uno perché aveva sacrificato tutto, l'altro perché non aveva sacrificato nulla », e ci rendiamo conto che il senso del sacrificio va ricercato in « qualcosa d'altro ».

(Jan Zalman da « Cinema e cineasti in Cecoslovacchia »)

VĚRA CHYTILOVÁ, nata a Ostrava nel 1929, lega il suo nome a quello dei cineasti cecoslovacchi della « nuova ondata ». A chi le chiedeva fino a qual punto si sentisse influenzata da Agnès Varda, ha detto: « Non so cosa rispondere. La Varda mi è molto vicina, ma ho scoperto il suo primo film molto tempo dopo che avevo girato *Il soffitto* ». Simili influssi potrebbero essere citati anche per altri campi artistici. La critica di mera comparazione meccanica tende a ricercare influenze dirette anche laddove la concordanza o la somiglianza sono date dalla identità di una esperienza, da un identico « sentimento dell'epoca ». Film-esercitazioni: 1959, *La casa all'Orechovka*; 1960, *Il signor Kappa*; *La strada verde*; 1961, *Il giornale della FAMU*; 1962, *Il soffitto* (mediometraggio a

soggetto). Documentari: 1962, *Un sacco di pulci.* Lungometraggi: 1963, *Qualcosa d'altro*; 1965, *Perline sul fondo*; 1966, *Le margheritine.*

Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (Occupazioni occasionali di una schiava)
regia, soggetto, sceneggiatura: Alexander Kluge - *interpreti:* Alexandra Kluge, Franz Bronski, Sylvia Gartmann - *produzione:* Filmverlag der Autoren - *durata:* 90 minuti, 35 mm.

Il film narra la storia di Roswitha Bronski, ex-infermiera, che pratica aborti illegali per poter sostenere la propria famiglia. Il marito Franz si rifugia nei suoi studi, scansa i figli perché lo snervano, vuol sempre avere l'ultima parola. Il dipendere finanziariamente dalla moglie e il non avere alcun successo professionale lo rende insopportabile, ingiusto, pronto alle dispute.
Una denuncia anonima mette fine all'attività di Roswitha. Essa comincia a leggere, a fare ricerche. Intervista dei giornalisti, dei sindacati, organizza agitazioni nella fabbrica dove lavora il marito, redige con un'amica dei rapporti politici.
Ma le donne vanno oltre il « segno »: l'amica l'abbandona, l'attività di Roswitha provoca il licenziamento del marito. Tutto ciò che essa ha fatto era falso.
Finisce per vendere salsicce calde alla porta della fabbrica, salsicce che avvolge in volantini politici.

Giudizi della critica

« *Occupazioni occasionali di una schiava* è il film di uno dei più importanti registi moderni della Germania. Lo si può definire "un divertimento" politico di sapore brechtiano, oppure la figurazione di una tragicommedia domestica, o un'opera dada-politica, ovvero frammenti di un tipico film di sinistra.
Con questo film, Alexander Kluge abbandona l'arena del circo, la stratosfera e il cosmo, per far ritorno sulla terra, alle più grige e soprattutto molto specifiche situazioni di una città come Francoforte...
Come *Abschied von Gestern* (La ragazza senza storia) anche questo è un film sulla donna, nel quale Alexandra Kluge ha il ruolo di protagonista, la cui immagine e caotica forza costituiscono l'energia motrice e l'elemento consolidatore dell'opera...
Si potrebbe pensare che Alexandra Kluge possa essere per suo fratello ciò che Leaud era ed è ancora per François Truffaut, cioè l'opportunità di osservare e di analizzare la storia contemporanea nel suo svolgimento attraverso il ritratto di una vita reale che si evolve; potrebbe essere, ma in realtà non è possibile. Alexandra Kluge non sarà mai un personaggio del cinema. Si ha la sensazione che essa appaia solo per caso sullo schermo, viva la propria vita mostrandosi in questo film soltanto come una ospite ».

(Reinhard Baumgart, da « Suddeutsche Zeitung », Monaco, 8/12/'73)

Da una intervista rilasciata a Erika e Ulrich Gregor da Alexander Kluge:

D. — *Nel suo film lei mostra una donna che lavora per il cambiamento sociale combattendo isolata: intendeva mostrare un tipo di donna tipico della società*

contemporanea, o cercava di anticipare l'avvenire, o di far intravvedere attraverso l'atteggiamento di Roswitha una utopia? Qualcosa che ancora non esiste nella realtà?

R. — L'utopico sarebbe un collettivo di donne che lavorassero e lottassero veramente per una levata in massa. La lotta individualista, cioè il « robinsonismo » di Roswitha, è disgraziatamente la realtà statistica della donna al focolare della Repubblica Federale tedesca. Nel film la realtà di Roswitha non è tipica. Ma la sua storia contiene una contraddizione fondamentale, che esiste nella testa della maggior parte delle donne: all'interno, cioè nella famiglia, si sta caldi, fuori fa freddo. Il principio della « famiglia felice » si basa sull'indifferenza per la vita pubblica. E' il principio dell'accumulazione della felicità per sé, della disgrazia per gli altri. Auschwitz non ha scosso la poesia della famiglia tedesca.
In altri termini, Roswitha per avere lei stessa dei bambini comincia a far abortire i bambini degli altri. E' l'immagine concentrata della contraddizione che rende fragili i tentativi di emancipazione della donna. In realtà il problema è considerato come moneta spicciola. La concorrenza tra le donne, tra donne e uomini, tra famiglia e società, è in realtà più sfumato: ma il grado « zero », il punto assurdo è la storia di Roswitha.
Sono convinto che il film è una arringa sicura in favore delle forze della donna. Sono forze robuste. Anche al minimo, esse sono più efficaci e più progressiste delle forze della società maschile accelerate al massimo.

D. — *Il film mostra l'azione di una donna per certi versi inefficiente...*

R. — (...) E' l'impressione corretta lasciata dal film. La storia della emancipazione della donna non dà presa al « trionfalismo ». Il film ha due fini: uno è quello di registrare lo stato di grande disillusione grazie al quale le forze delle donne esistono; l'altro è: non credere mai nella disillusione, « non lasciarsi incretinire dalla potenza degli altri, o dalla propria impotenza » (Adorno). Più si prendono sul serio le forze storiche delle donne, e meno le si deve idealizzare. L'idealizzazione è una forma di sottrazione. Le forze della donna, senza le contraddizioni che risultano da una società che non è stata fatta dalle donne, non esistono in quanto forze, ma in quanto astrazioni maschili. Non si deve aver paura dell'errore. Non è più assurdo del moto studentesco: « L'immaginazione al potere ».

ALEXANDER KLUGE, nato a Halberstadt (Harz) nel 1932, avvocato e direttore dell'Istituto di formazione cinematografica nella Scuola superiore di formazione artistica di Ulm. Si è affermato come scrittore nel 1962 con « Biografia » e nel 1964 con « Descrizione di una battaglia » da cui ha successivamente tratto anche un soggetto cinematografico. Da « Biografia » estrae il soggetto di *Abschied von Gestern*, il suo primo film realizzato nel 1965. L'opera mette in pratica alcuni propositi artistici che erano stati fissati nel manifesto del « Gruppo 47 », un gruppo sperimentale formatosi in Germania nel dopoguerra che si proponeva, tra l'altro, di dare alla Germania una nuova letteratura e un nuovo cinema. Il film fu presentato alla mostra di Venezia del 1966 ottenendo vivi consensi.
Nel 1968 Kluge realizza *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, che ottiene il « Leone d'oro » alla Mostra di Venezia del 1968.
Alexander Kluge non è impegnato nel cinema solo come soggettista e realizzatore, ma anche come creatore di premesse pratiche di azione, quali il « Kuratorium del giovane cinema tedesco » di cui è il fondatore e che ha materialmente appoggiato molti giovani cineasti, aiutandoli ad affermarsi con i mezzi ottenuti dallo stato. Insieme a Jean-Marie Straub, Kluge è considerato uno dei massimi registi contemporanei della Germania.

Pianeta Venere

regia: Elda Tattoli - *interpreti:* Bedi Moratti, Mario Piave, Lilla Brignone - *consulenza per la sceneggiatura:* Marco Bellocchio - *produzione:* Ultra Film - *durata:* 90 minuti.

Amelia, simbolo di una classe oppressa alla quale appartiene per condizione sociale e per il suo essere donna, percorre lo spazio della sua esistenza, dall'infanzia alla maturità, costantemente vittima di tutti i fallimenti che la società le impone.
La violenza peggiore che deve sopportare è l'educazione con cui viene abbrutita e che la condizionerà anche nell'incontro con Matteo, un borghese che durante la Resistenza si è accostato al comunismo, poi lo interpreta da burocrate e cade nel revisionismo. Amelia tenta una vita in comune con Matteo, il quale, dall'alto dei suoi privilegi di classe e di sesso, ancora una volta la costringe nella infondata convinzione di dover rinunciare a se stessa per subire e sacrificarsi.
Per il sacrificio di Amelia Matteo riacquista la vista perduta, ma non la coscienza del suo compromesso politico e della condizione di Amelia: accetta la donna come « sentimento, inferiorità, immanenza », con assoluta disinvoltura e per diritto acquisito.
Sottomessa alle ingiustizie che il suo sesso le impone, Amelia ha consumato la sua vita, ma non inutilmente: da attente riflessioni trae la consapevolezza dell'oppressione che da sempre ha sottratto alla donna il proprio spazio umano. E nel rifiutare Matteo compie una scelta precisa verso la ricerca della sua liberazione. Guarda a una speranza che non andrà delusa: per le giovani vite la lotta continuerà. Con loro Amelia si dispone a ripercorrere la strada dall'inizio.

Giudizi della critica

Elda Tattoli colloca il dramma in una precisa connotazione ideologica che aderisce perfettamente alle sue idee e alle sue direttrici culturali. Questa Amelia riassume in sé e nelle sue esperienze un buon numero di situazioni « tipiche ». L'educazione, per esempio. Come viene allevata, nella famiglia e nella società, colei che domani diverrà una donna. Destinata ad attirare l'uomo con i suoi attributi sessuali, deve imparare, in famiglia, ad avere paura dei medesimi, a vederli come fonti di guai. Dovrà acquisire una precisa coscienza del valore sociale della propria verginità, dell'importanza di difenderla, cioè di venderla al momento giusto.
Anche nei rapporti con l'altro sesso, Amelia si rende conto, passando da un'esperienza all'altra, che l'uomo continua su di lei l'opera di « educazione » cominciata dalla famiglia. E non si tratta di esperienze astratte, fuori del tempo: la storia di Amelia copre un arco che va all'incirca dal 1945 ad oggi. Un'epoca precisa, che ci coinvolge tutti. E il personaggio è politicamente all'avanguardia, partendo dall'esperienza comunista di partito per finire con le idee gosciste di un nuovo radicalismo marxista confortato dall'esperienza cinese.

(Corrado Terzi, da « Venus » novembre 1972)

Pianeta Venere è dunque un film femminista, se femminismo vuol dire non rivendicazione corporativa e settaria, ma piuttosto ricerca, dura, an-

che, grintosa, sofferta, della propria identità e integrità di persona, storicamente negate alla donna. Ed è in questa ottica che il film diventa politico e, per essere politico, non può non confrontarsi con la tematica essenziale di liberazione, proposta dal socialismo a tutti gli oppressi (per classe, razza, per sesso).
Che anche la liberazione della donna passi attraverso il socialismo, è convinzione della regista: « un uomo — dice la Tattoli — che si comporta in modo sopraffattorio verso una donna non è vero comunista ». E continua dicendo che « senza il socialismo non si sarebbe mai posto il problema della liberazione della donna, come non si sarebbe posto quello dello sfruttamento degli operai e dei negri ». « Io non penso — dice — che l'analisi socialista abbia esaurito la problematica della condizione femminile, per quanto Engels abbia fatto il massimo che è stato fatto in questo senso: ma penso che, senza il socialismo, non si sarebbe mai aperta la strada alla liberazione della donna ».

Adele Cambria

ELDA TATTOLI è nata a Bologna e vive a Roma. Compiuti gli studi di Lettere all'Università di Roma, ha cominciato il suo lavoro nel 1956 in teatro, nel cinema e in TV. Ha collaborato alla sceneggiatura e al montaggio di vari film tra i quali *I pugni in tasca, La Cina è vicina* (come interprete femminile e sceneggiatrice).
Ha realizzato insieme a Marco Bellocchio un episodio del film *Amore e rabbia*; ha realizzato inoltre il cortometraggio *Appunt.*
Per il film *Pianeta Venere* ha scritto il soggetto e la sceneggiatura; sue sono la regia, il montaggio, la colonna musicale, nella quale, fra gli altri, figura il motivo da lei stessa composto « Pianeta Venere ».
Dal mese di gennaio del 1974 il film è entrato nei normali circuiti di distribuzione.

La fidanzata del pirata
regia: Nelly Kaplan - *soggetto, sceneggiatura:* Nelly Kaplan, Klaude Makovski - *interpreti:* Bernadette Lafont, Georges Geret, Julien Guiomar - *produzione:* Cythere Films, Paris - *durata:* 105 minuti.

Marie e sua madre sono arrivate un giorno nel villaggio di Tellier, molti anni prima, senza documenti, e senza denaro, sospette... Vivono miseramente in una capanna prestata da una vicina contadina, Irene, che esige da loro in cambio fatiche da serve. Un giorno la madre muore schiacciata da un'automobile, sulla vicina strada nazionale.
Per il funerale sorgono sordide questioni di denaro, relative alle spese di inumazione e a questioni di principio (pare che la madre non abbia ricevuto il battesimo), che mettono la ragazza contro i notabili del paese: il duca, il fattore più ricco; Paul, una specie di farmacista abusivo; Felix, proprietario dell'unico negozio del paese; Gaston, fattore e guardia campestre rappresentante dell'ordine che Marie odia; e infine l'abate Dard, curato di Pellier.
Esasperata, Marie li caccia dalla capanna e decide di organizzare una sepoltura a modo suo, vicino alla baracca. Venuta la notte attira a casa sua gli uomini del paese con bevande e promesse equivoche. Essi seppelliscono la vecchia durante una festa macabra e grottesca. Il mattino dopo Marie è divenuta lo scandalo di Tellier, poiché ha spinto la provocazione

fino a sedurre Emile, cantoniere onesto, lavoratore e padre di famiglia numerosa. Per punire la ragazza i paesani uccidono selvaggiamente il suo compagno di giochi, un caprone.
Marie allora si vendicherà, paziente e implacabile. Con l'offerta calcolata di se stessa, arriverà, poco a poco, a disgregare il microcosmo del villaggio, fino a provocare la distruzione di tutto ciò che era la ragione di esistenza degli abitanti. Solo allora Marie si sentirà libera di lasciare per sempre il villaggio di Tellier.
L'avvio del film, con quella provincia campagnola chiusa e ipocrita descritta con penetrante studio psicologico dei vari tipi umani, rimanda a certo mondo letterario francese di ieri, ad esempio alle corrosive novelle di un Maupassant. Ma a mano a mano che il film procede l'apparente omaggio a noti modelli è sostituito dall'uso dell'allegoria in un gioco crudele e implacabile di vendetta di un moralismo che deve sostenersi su un apparente immoralismo.

PROPOSTE DI NUOVI FILM

PER UN ARRICCHIMENTO CULTURALE DELL'OFFERTA CINEMATOGRAFICA

Uno degli aspetti negativi della situazione cinematografica italiana risiede nella impossibilità obiettiva degli spettatori di conoscere la gran parte di ciò che, nel mondo, il cinema realizza.
In apparenza può dirsi sorprendente: circolano in un anno nelle sale italiane centinaia di film in più rispetto alla disponibilità delle giornate di spettacolo. Eppure è altrettanto chiaro e provato che da noi si conoscono, oltre ai film italiani, una parte di quelli americani, una parte (per lo più quella in coproduzione) dei francesi, una parte minore ancora di quelli tedeschi (quasi esclusivamente quelli pornografici o parapornografici), per tacere dell'ondata degli Hong-Kong dove valgono soltanto violenza ed esibizionismo.
Rimangono, da contarsi sulle dita, alcuni titoli all'anno per Gran Bretagna, Scandinavia, Spagna, per qualche paese dell'Est e basta. In realtà sono sconosciuti al pubblico italiano i tre quarti delle cinematografie esistenti. E — elemento che in un certo senso è ancora più significativo — delle cinematografie che conosciamo (quella italiana e quella francese, ad esempio) ci viene proposto soltanto ciò che rientra in uno schema facilmente precostituito, secondo superficiali parametri che vanno dalla violenza allo sfruttamento del sesso nel senso più volgare, dalla vicenda sentimentale stereotipa al divismo di attori e autori
Per rispondere alle legittime sollecitazioni di ogni ambiente, per un dovere pubblico di impegno, per un segno di vita dopo sei anni di discussioni e di polemiche, dopo due anni di non-attività nell'attesa dell'approvazione della nuova legge: per tutto questo l'organizzazione della Biennale '74 ha fatto i conti con poco più di un mese di lavoro, partendo dallo zero assoluto in ogni tipo di struttura e di iniziativa.

È anche per tali motivi (non per vanto né per giustificazione, ma perché così le cose stanno realmente) che la verifica di oggi non può che essere molto rapida e incompleta. È altrettanto indubbio, tuttavia, che essa si pone quale suggerimento — da ampliare a tanti altri autori, paesi, tendenze — che può risultar utile come avvio di una delle esigenze fondamentali di tutta la Biennale: l'essere e il dover essere cioè un primario canale internazionale di conoscenza, di divulgazione, di confronti, anche fra nomi e generi già affermati e quelli negletti, oppure aprioristicamente considerati sfortunati, da coloro che decidono le sorti dell'industria culturale; ma non per questo meno validi spettacolarmente e culturalmente. Discussione dunque, e conoscenza di opere italiane per gli osservatori stranieri; e di opere di altri paesi per gli spettatori e gli osservatori italiani, secondo criteri che non vogliono in assoluto privilegiare la qualità. Non che la qualità sia esclusa, nelle opere che vengono presentate; né abbiamo inteso privilegiare in assoluto la novità, e non mancano i titoli nuovi anche per il paese d'origine. Né si pretende imporre un autore o un genere quali « esemplari »; ma intendiamo invece sottolineare la necessità, in generale, di esempi come questi, di una circolazione di interessi culturali e di idee sui princìpi che si sono più sopra illustrati e che sono incontrovertibili. E questo richiede, in parte anche a spettatori e a critici, di uscire da abitudini inveterate e tranquillizzanti.
Le singole opere sono tutte degne di interesse e di discussione, sollevano problemi di coscienza e di dubbio, di rapporti dell'uomo con ciò che è al di fuori e/o al sopra dell'uomo. Ma, al limite, equivalgono o equivarranno in futuro ad altre opere altrettanto degne. Quella che non è comunque sostituibile è l'idea che si intende proporre, l'idea e la presenza di impegno e di conoscenza, nel significato più ampio e nella concretezza degli indirizzi e dei contenuti più diversi.
Ci sono in questo ventaglio anche documentari, fra l'altro: quella della non divulgazione e della scarsissima circolazione del documentario è infatti una delle carenze più gravi della fluizione cinematografica. Ci potranno essere in futuro film d'animazione, film per ragazzi, film sull'arte, e così via; film di lungometraggio e di cortometraggio, in una gamma di interessi amplissima, che inizia con autori che entrano appena nel cinema ad altri, che già portano avanti con rigida coerenza un loro avviato discorso che faccia i conti con la coscienza e mai certamente con l'opportunismo.
Anche nella misura in cui opere come queste contribuiscono a chiarirci il senso della nostra presenza nell'universo umano d'oggi — universo morale, spirituale, sociale, politico — possiamo dire che esse rappresentano per tutti un indubbio arricchimento civile.

PROGRAMMA

Sabato 19 attobre:
Fascista - Nico Naldini

Domenica 20 ottobre:
General Idi Amin Dada - Barbet Schroeder

Lunedì 21 ottobre:
L'Acadie, l'Acadie - Pierre Perrault e Michel Brault
Martedì 22 ottobre:
La course en tête - Joël Santoni
Mercoledì 23 ottobre:
Vermisat - Mario Brenta
Giovedì 24 ottobre:
E comincò il viaggio nella vertigine - Toni De Gregorio

PERSONALE di Paul Vecchiali
Venerdì 25 ottobre:
Les ruses du diable
Sabato 26 ottobre:
L'Etrangleur e *Les Jonquilles* (cort.)
Domenica 27 ottobre:
Femmes, femmes

Lunedì 28 ottobre:
Chamula (Juan Perez Jolote) - Archibaldo Burns
Martedì 29 ottobre:
Szarvassa valt fiuk (Il ragazzo trasformato in cervo) - Imre Gyöngyössy
Mercoledì 30 ottobre:
Il tempo dell'inizio - Luigi Di Gianni
Giovedì 31 ottobre:
Aloïse - Liliane de Kermadec
Venerdì 1 novembre:
L'età della pace - Fabio Carpi
Sabato 2 novembre:
Cinesica Culturale - 1: Napoli - Diego Carpitella
Un pioniere del cinema italiano: Roberto Omegna 1876-1948 - Virgilio Tosi
Domenica 3 novembre:
Meridiano 100 - Alfredo Joskowicz

Fascista
coordinamento, montaggio e didascalie storiche: Nico Naldini - *voce didascalie:* Giorgio Bassani - *collaborazione ricerche e montaggio:* Umberto Angelucci - *supervisione montaggio:* Franco Arcalli - *produzione:* P.E.A. - *origine:* Italia, 1974 - *durata:* 110 minuti, bianco e nero, 35 mm.

Fascista è un film di repertorio, composto di materiali propagandistici del regime fascista e comprendente il periodo che va dall'« adunata » di Napoli del 24 ottobre 1922 al discorso di Mussolini per la dichiarazione della seconda guerra mondiale del 10 giugno 1940. Il materiale è costituito in gran parte da « numeri unici » del Giornale Luce, girati in occasioni speciali: discorsi, commemorazioni, parate, visite di uomini di stato, ecc.

Le immagini dei filmati, che hanno conservato il sonoro originale (musiche e brani parlati), sono accompagnate da un commento detto da Giorgio Bassani, commento che esordisce con queste parole:

« Questo, è un film molto drammatico: vent'anni di buio della ragione nel nostro paese sono qui documentati senza consolazioni e maschere per nessuno. È destinato alle nuove generazioni che sono nate nella libertà, conservata in quel buio dallo spirito profondo dell'antifascismo.

L'Italia di oggi è pronta a vedere il suo passato, un male che si chiama "fascismo". Questo male si guarisce conoscendolo e studiandolo nel volto, nei gesti, nelle parole dell'uomo che lo inventò. Il fascismo fu, come qui appare, un inganno senza fine, costruito sulla sola propaganda; dietro questa facciata propagandistica lo spettatore non vede oggi la realtà di allora: la realtà fu la distruzione fisica di molti cittadini italiani e la crisi quasi mortale della nostra cultura. »

Il film si compone di ventun sequenze disposte in ordine cronologico:

1. L'adunata dei fascisti a Napoli del 24 ottobre 1922, durante la quale si concretano i piani della marcia su Roma.

2. La marcia su Roma a partire da alcune inquadrature di squadristi e « marciatori », che si avvicinano alla capitale, fino alla visita di Mussolini al Quirinale. Fuori campo il primo discorso pronunciato da Mussolini alla Camera, noto come il « discorso del bivacco ».

3. In sequenza alcune tipiche manifestazioni del regime dal 1924 al 1930, con due momenti salienti: la firma dei Patti Lateranensi e le nozze di Edda Mussolini con Galeazzo Ciano.

4. Discorso di Mussolini a Napoli del 1931.

5. Decennale della marcia su Roma: discorso di Mussolini a Torino.

6. Discorso a Milano.

7. Discorso a Ancona.

8. Plebiscito del 1934. Inquadrature di seggi elettorali e di manifestazioni elettorali a favore del « sì » al regime mussoliniano.

9. Arrivo di Hitler all'aeroporto di Venezia, il 14 giugno 1934. Alcune inquadrature colgono i colloqui di Hitler e Mussolini. Manifestazione in Piazza San Marco.

10. Film d'animazione prodotto dal regime fascista subito dopo la visita di Hitler. Si suppone che il film, satira della politica aggressiva di Hitler, non sia mai stato proiettato per il pubblico.

11. Trebbiatura del grano nell'Agro Pontino.

12. Discorsi a Sabaudia, Lecce e Taranto.

13. Giornata della « fede », durante la quale i cittadini consegnano le loro fedi d'oro in cambio di una di ferro.

14. Discorso di Mussolini a Piazza Venezia per la proclamazione dell'Impero (5 maggio 1936). Sfilano ai Parioli ascari e truppe indigene.

15. Immagini della guerra in Spagna con ufficiali e soldati italiani.

16. Mussolini sulla spiaggia di Gela con alcuni gerarchi.

17. Maggio 1938: visita di Hitler in Italia.

18. Mussolini, accompagnato dal senatore Giovanni Agnelli, inaugura i nuovi padiglioni della Fiat-Mirafiori.

19. Viaggio di Mussolini a Monaco per l'incontro a quattro con Daladier, Chamberlain e Hitler. Firma del Patto.

20. Saggio ginnico a Roma alla presenza di Mussolini e delle missioni militari tedesche e giapponesi.

21. Discorso di Mussolini per la dichiarazione di guerra a Piazza Venezia.

NICO NALDINI, friulano, nato nel 1929, vive a Roma. Laureato in filologia romanza a Trieste. Dirigente per molti anni di una casa editrice milanese, ha curato alcune collezioni di poesie e saggistica. Ha pubblicato due raccolte di versi nel 1948 e nel 1959. Collabora a riviste letterarie e a « Il Corriere della Sera ». Nel 1972 ha organizzato insieme con Giuseppe Zigaina il festival cinematografico internazionale di Grado, dedicato ai documentari storici. Per quell'occasione ha potuto selezionare una parte dei documentari del regime fascista conservati nell'archivio dell'Istituto Luce, materiale che in seguito ha costituito il primo nucleo di questo film.

General Idi Amin Dada
regia: Barbet Schroeder - *fotografia:* Nestor Almendros - *montaggio:* Denise de Casablanca - *suono:* Alain Sempé - *musica:* Idi Amin Dada - *produzione:* Le Figaro-Mara Films-TV Rencontres - *origine:* Francia, 1974 - *durata:* 90 minuti - colore.

L'Uganda: un Paese con dieci milioni di abitanti, alle sorgenti del Nilo, dove dal 1971 il generale Idi Amin Dada ha instaurato una dittatura militare. Di lì a poco, il primo gesto clamoroso: l'espulsione degli ottantamila indiani, che controllavano l'economia nazionale, espulsione decretata a seguito di un sogno del generale.
Gli innumerevoli telegrammi, che egli ha inviato agli altri capi di stato, l'hanno reso celebre ben presto. A Heath: « ... Inviate un aereo per venire a prendere le scorte di legumi e di banane, che abbiamo raccolto con una colletta per venire in aiuto agli ebrei ». A Nyerere: « ... Mi siete talmente caro che, se foste una donna, vi chiederei di sposarmi ». Quando gli è stato proposto di « mettere in scena » la maggior parte del film, ha accettato con entusiasmo. È così che, per l'occasione, l'esercito ugandese ha rioccupato le alture del Golan; che ha avuto luogo una sessione speciale del consiglio dei Ministri; ecc.

BARBET SCHROEDER è nato a Teheran nel 1941. Si è laureato in filosofia alla Sorbona. Dal 1958 al 1963 è stato critico cinematografico ed ha organizzato concerti di jazz in vari paesi d'Europa, è andato come fotoreporter e giornalista in India. Infine è stato l'assistente di Jean-Luc Godard nel film *Les Carabiniers*. Nel 1964 ha fondato una propria casa di produzione che gli ha permesso di lanciare alcuni importanti registi francesi, tra i quali Eric Rohmer e Jean-Daniel Pollet. Ha realizzato nel 1969 il suo primo film come regista, *More* seguito da *Sing Sing* (1971) e *La Vallée*, presentato alla Mostra di Venezia nel 1972.

L'Acadie, l'Acadie
regia: Pierre Perrault e Michel Brault - *fotografia:* Michel Brault e Alain Dostie - *musica:* canzoni di Majonique Duguay e Valère Blais - *suono:* Serge Beauchemin - *missaggio:* Roger Lamoreux - *montaggio:* Monique Fortier - *interpreti:* studenti dell'università di Moncton, fra i quali Irène Doiron, Michel Blanchard, Bernard Gauvin, Blondine Maurice, Régis Brun, Jean Cormier - *produzione:*

Office International du Film du Canada - *origine:* Canada, 1970 - *durata:* 118 minuti, bianco e nero, 35 mm.

L'Acadie, è l'antico nome della « Nouvelle-France », che forma oggi la Nuova Scozia e una parte del New-Brunswick (Canadà).
Il film riferisce, giorno per giorno, gli avvenimenti che segnarono il risveglio acadese all'università di Moncton negli anni 1968-69.
Spronati dagli insulti pubblici e dai commenti ironici inflitti loro nel corso d'una marcia contro il municipio di Moncton « per ottenere la lingua francese per gli acadesi, cioè il quaranta per cento della popolazione », gli studenti finiscono con l'andare contro la casa del sindaco e il parlamento, con l'investire una riunione di lealisti fanatici e con l'occupare il padiglione delle scienze dell'università: cosa che determina uno scontro con la polizia.
L'Acadie, l'acadie entra nelle quinte dell'azione, penetra nell'animo tormentato dei protagonisti assaliti dai dubbi, dalle angosce e dal timore inerenti all'impegno personale contro le forze dell'ordine. Fin dove devono andare contro l'autorità? Con quali occhi devono guardare lo spettro della violenza?
Sullo sfondo, appare l'anima acadese minata nella propria volontà d'azione. Al di là del mezzo di sostentamento e della sicurezza materiale, quale valore è assolutamente essenziale all'uomo? L'acadese ha veramente interesse alla sopravvivenza della lingua francese? Non è fatica sprecata lottare per una lingua?
Mentre quei giovani si sentono travagliati per trovare il modo di essere liberamente ciò che sono, mentre scoprono la solidarietà, la profonda amicizia che nasce da un comune combattimento, nel retroscena si delinea il Québec, come un esempio da seguire, un sogno impossibile o una terra promessa.

PIERRE PERRAULT è nato a Montreal nel 1927. E' il più originale dei registi canadesi: scrittore, poeta, drammaturgo, cineasta, approdato al cinema senza alcuna preparazione ma, anche senza il minimo pregiudizio; quindi, nella più completa libertà creatrice.
Diplomato in diritto a Montreal, ha pubblicato una raccolta di Poesie e scritto tre opere teatrali. Ha lavorato alla radio e ha messo in onda oltre trecento trasmissioni sul folklore, intitolate *Chant des hommes*. Questo lavoro ha portato Perrault a focalizzare i propri interessi sul Canada e in particolare sulla costa nord di Saint-Laurent.
Nel 1959-60, Perrault ha firmato tredici trasmissioni televisive per Radio Canada in collaborazione con René Bonnière. Questa serie di documentari, con commento parlato sempre di Perrault, si intitola *Au Pays de Neuve France* e comprende: *La Traversée d'Hiver à l'Ile aux Coudres, Attiuk, Anse aux Basques, En revenant de St. Hilarion, Diamants du Canada, Les Goeletts, Rivière du Gouffre, La Vitonne, Toutes Iles.*
I suoi lungometraggi sono: *Pour la suite du monde* (1963) in collaborazione con Michel Brault; *Le règne du jour* (1966); *Les voitures d'eau* (1969); *Un pays sans Bon-Sens (1970)*; *L'Acadie, l'Acadie* (1970 in collaborazione con Michel Brault.

MICHEL BRAULT è nato a Montreal, il 25 giugno 1928. Ha cominciato la propria attività come cineamatore realizzando, con Claude Jutra, tre cortometraggi: *Mot perpétuel, Le Dément du Lac Jean-Jeune, Pierrot des Bois.* Nel 1950 diventa

animatore di un cineclub (« Cinéma Seize ») e collabora alla rivista « Découpage ».
Nello stesso anno entra nella ONF come assistente operatore. In seguito, lasciata l'ONF, si occupa di fotografia commerciale e di lavori tecnici per la televisione. Tornato alla ONF nel '56, in breve si afferma come miglior operatore-capo canadese; lavorando tra gli altri per Claude Jutra e Gilles Groulx. Nello stesso periodo (1956-59) lavora per la serie « Candid Eye ».
Nel 1958 dirige, insieme a Groulx, *Les raquetteurs*; nel 1960, insieme a Jutra, *La Lutte*; nel 1962 *Quebec-Usa*, sempre con Jutra. Nel 1950 Brault conosce Rouch, per il quale curerà la fotografia di *Chronique d'une été* e *La punition*. In Francia lavorerà anche con Mario Ruspoli per tre film-verité, fra i quali *Régards sur la folie*. Nel 1962, tornato in Canada, gira con Perrault *Pour la suite du monde*. Altri suoi film: *Le temps perdu* (telefilm), un episodio di *La fleur de l'âge* e *Entre la mer et l'eau douce*.

La course en tête
regia: Joël Santoni - *direttore della fotografia:* Walter Bal e Jacques Loiseleux - *suono:* Michel Laurent, Claude Bertrand, Jean-Claude Laureaux - *montaggio:* Thierry Derocles - *musica:* David Munrow e « The Arly Musiconsort of London » - *interpreti:* Eddy Merckx - *produzione:* Vincent Malle - *origine:* Francia, 1974 - *durata:* 110 minuti, colore.

L'uomo non è mai stato appassionante come quando parla del proprio lavoro, per poco che tale lavoro non sia frutto del caso e che in esso l'individuo sia riuscito a realizzarsi dando il meglio di sé.
Anche il ciclismo è un lavoro. Complesso quanto ogni altro, e forse ancora di più. Per parlarne a fondo era necessario l'uomo giusto: Eddy Merckx. Il campione dalle quattrocento vittorie, dalle mille iperboli, si è prestato senza reticenze a questa sorta di confessione. Il suo è un discorso da uomo, ma soprattutto da professionista. E poiché è pur vero che nulla è più misterioso del lavoro altrui, è tutto un mondo che viene allo scoperto attraverso le sue parole. Un mondo, una mentalità: uno spirito, si potrebbe addirittura dire.
Come si diventa campioni? Come ci si mantiene sulla cresta dell'onda? Come si lavora? Con chi? Quali sono i rapporti del caposquadra con i suoi gregari? Questi interrogativi sono gli stessi ai quali si trova di fronte ogni dirigente d'industria, ogni professionista.
Joël Santoni, ha dichiarato: « A proposito di *La course en tête*, in partenza avevo un'idea generale del film, della prospettiva dalla quale trattarlo: la mitologia. Per me il ciclismo è un'epopea e, partendo da questo presupposto, dovevo cercare di dare un'esatta connotazione al carattere epico di questo sport, attraverso l'illustrazione però e non l'analisi. Inoltre nel caso di Merckx, che non è molto estroverso, mi è parso subito evidente che non era possibile cogliere la sua verità 'dal di dentro' (...). Non l'ho mai 'installato' davanti alla macchina da presa per rivolgergli una qualsiasi domanda o per dirigerlo in un qualsiasi gesto. Come punto di partenza mi sono proposto di seguirlo continuamente; di essere dovunque egli si trovasse, durante i momenti culminanti di una stagione ciclistica (il 1973), senza che il film interferisse nella sua vita o modificasse l'andamento del suo mestiere. Così, quando una ripresa era sbagliata per ragioni tecniche, non era nemmeno pensabile far ripetere

la scena. Non parlo evidentemente di una fase della corsa, ma anche di un semplice gesto, del modo di entrare ad esempio in una stanza ».

JOËL SANTONI è nato a Fez il 5 novembre 1943. A diciott'anni lascia il Marocco per trasferirsi a Parigi, dove si iscrive alla facoltà di legge e frequenta assiduamente la cineteca. E' sposato e lavora in un liceo come istitutore, quando decide di realizzare il suo primo cortometraggio in bianco e nero, grazie all'aiuto di Barbet Schroeder, che gli presta una macchina da presa 16 mm. e grazie a Nestor Almandros, che gli insegna i primi rudimenti della « ripresa ». Il film, del 1966, si intitola *Le marché est ouvert* ed è un documentario sui mercati della capitale (bianco e nero, 13 minuti).
Nel 1968 inizia *Adrienne*, un cortometraggio (bianco e nero, 16 mm.), che resta incompiuto in seguito agli avvenimenti del « maggio francese ». Sempre del '68 *La fausse querelle* (bianco e nero, 35 mm.), un cortometraggio girato un giorno, che durava venti minuti.
Tra il 1969 e il '70 cura per l'ORTF due trasmissioni: *La fenêtre* e successivamente *Le rituel ou la Trompette marine* sui testi di Jean Genet. Quest'ultima non è mai andata in onda per ragioni di censura.
Dopo il primo lungometraggio *Les yeux fermés* (colore, 35 mm., 1971), segue per sei mesi Eddy Merckx e, al termine di un lavoro di montaggio durato cinque mesi e mezzo, può presentare *La course en tête*. Attualmente sta ultimando con Jean-Claude Carrière la sceneggiatura di *La poche*, suo prossimo film.

Vermisat

regia: Mario Brenta - *soggetto e sceneggiatura:* Mario Brenta e Piergiuseppe Murgia - *fotografia:* Dimitri Nicolau - *suono:* Franco Borni - *musiche:* Nicola Piovani - *scene e costumi:* Giorgio Bertolini - *montaggio:* Sergio Nuti - *interpreti:* Carlo Cabrini, Maria Monti, Antonio Balsato, Giancarlo Badessi, Bruno Biasibetti, Alberto Borzi, Bruno Ciangola, Leila Durante, Maria Bianca Pinetto, Gualtiero Rispoli, Orazio Stracuzzi (C.s.c.) - *produzione:* Rai-Radiotelevisione Italiana e Eucarpia Film - *origine:* Italia, 1974 - *durata:* 85 minuti, colore, 35 mm.

Vermisat è la storia di un ex contadino, arrivato nella grande città industriale, senza residenza e quindi senza « lavoro regolare ». Sopravvive di espedienti: raccoglie vermi per i negozi di caccia e pesca; vende sangue a cliniche, che sfruttano la sua condizione di emarginato.
V'è poi l'incontro con Maria, « la battona », un'altra disperata che lo aiuterà durante il periodo di internamento in un sanatorio. Vermisat ha la tubercolosi e fatica a guarire. Qualche sollievo gli deriva da certi flaconi del « medegon », un guaritore che lui conosceva; ma ci vogliono soldi e Maria non ce la fa più. Non resta che « vendere ancora e sempre il sangue ». Maria non si fa più vedere e Vermisat fugge dal sanatorio per cercarla; le ruspe hanno cancellato ogni traccia della sua baracca. Anche il 'medegon' è scomparso: si dice che sia fuggito con una donna, sua cliente. Febbricitante, allucinato, Vermisat torna al sanatorio, con i flaconi di sangue in un fagotto...
Nel Nord Italia, particolarmente nelle regioni della pianura padana, la spinta industrializzatrice degli ultimi decenni ha causato un singolare processo di osmosi dalla campagna alla città.
Mentre per la grande maggioranza della classe contadina il fenomeno si è attuato attraverso un'integrazione totale, per alcuni substrati — già ai margini della società agricola: ambulanti, ex carcerati, vagabondi, bar-

caioli, mendicanti — l'inurbamento si è limitato al solo aspetto anagrafico, al di fuori di ogni implicazione sociale e culturale.

Anzi, il rifiuto e la diffidenza di queste minoranze verso le istituzioni cittadine ha generato un processo di divergenza, estraniante dalla realtà sociale, che vuole un ritorno alle strutture di una subcultura preesistente.

Mario Brenta così commenta il suo film:

« Di fronte a un potere, che nelle sue regole è depositario del senso comune della maggioranza, c'è una minoranza, che viene per forza esclusa; a cui viene fatta naturale violenza.

Senza dare giudizi di valore, nel bene e nel male, questa è la prima lettura su cui scorre la storia del mio film. Finché questi « individui » vivono e operano in una sfera di emarginazione, nei fossi e nelle nebbie, sopravvivendo per mezzo di espedienti sconosciuti ai più, la loro esistenza può non subire scosse. Ma se per caso rimangono presi nell'ingranaggio istituzionale, il conflitto si apre. È un dramma non clamoroso, ma tanto più crudele quanto più sottile e strisciante; tanto più perfido e angoscioso quanto più ripetitivo e nascosto, perché privo di urli liberatori. E proprio in questa assenza di momenti liberatori sta il mio interesse maggiore, la mia personale partecipazione.

Credo che l'infelicità più completa, la disperazione più buia siano in questa continua inesorabile esclusione, nel confronto quotidiano con i rappresentanti delle istituzioni. Credo, insomma, che non esistano vaniloqui maggiori di quelli espressi dalla carta bollata nelle citazioni e negli atti che perseguono « legalmente » e inesorabilmente l'individuo, con il loro linguaggio sempre uguale, buono per comunicare la morte di chi si ama allo stesso modo di un cambiamento di residenza.

In questo disconoscimento dell'umano e del « diverso » risiede la causa prima di quel processo di divergenza, estraniante dalla realtà sociale, che vuole per queste minoranze il ritorno alle strutture di una subcultura preesistente.

Saggezza contadina, presentimento del sacro, feticismo, omertà, divengono le cerniere di una visione del mondo concepita attraverso la mitizzazione della propria esistenza.

Una sorta di individualismo anarchico, irrazionale e talvolta patologico. »

MARIO BRENTA è nato a Venezia nel 1942. Si iscrive alla facoltà di ingegneria al Politecnico di Milano, « per non scontentare la famiglia ».

La visione di *Il settimo sigillo* di Bergman è un momento decisivo, a partire dal quale matura in lui l'idea di fare del cinema. Durante il periodo in cui lavora nel campo pubblicitario (ha abbandonato nel frattempo l'università), incontra Olmi, che, interessato dalle sue capacità, fa in modo che possa seguire le riprese di *Una storia milanese* di Prandino Visconti.

In seguito sarà aiuto regista, fra l'altro, di Zampa per *Una questione d'onore*, di Cobelli per *Fermate il mondo, voglio scendere...*, di Faenza per *H2S*, di Tuzii per *Vivere a Los Angeles* (speciale televisivo) e per *Tutte le domeniche mattina*, presentato a Venezia nel 1972.

Di questi ultimi due lavori è anche autore della sceneggiatura. Svolge contemporaneamente attività documentaristica e collabora come regista alle rubriche televisive: « Racconta la sua storia » e « Sotto processo ». *Vermisat* è il suo primo lungometraggio. Il prossimo film potrebbe essere, a quanto lui dice,

una « storia sui topi », studio di come un uomo riesca a sfogare sugli animali le proprie frustrazioni.

E cominciò il viaggio nella vertigine
regia: Toni De Gregorio - *soggetto e sceneggiatura:* Toni De Gregorio - *fotografia:* Mario Vulpiani - *montaggio:* Toni De Gregorio - *scenografia e costumi:* Giorgio Luppi, Fiamma Bedendo, Stefano Provinciali - *musiche:* Egisto Macchi - *interpreti:* Ingrid Thulin, Gastone Moschin, Sergio Fantoni, Franca Nuti - *produzione:* Cineproposta - *origine:* Italia, 1974 - *durata:* 120 minuti, colore, 35 mm.

Russia, 1934. Il film si impernia sulle vicende di un'intellettuale comunista, Tavia, accusata di attività controrivoluzionarie solo perché collaborò ad attività culturali con un professore, a suo tempo criticato per aver dato un'interpretazione « errata » sulla rivoluzione permanente. Subisce una serie di interrogatori, e alla fine viene condannata a dieci anni di lavoro forzato. La « barca di Caronte » è il treno che porta le vittime dello stalinismo, all'indomani dell'attacco tedesco in Polonia, dai vari centri di isolamento e segregazione verso la Siberia. I disagi sono tremendi; in un vagone sono stipate circa settanta donne, e, nelle lunghe attese di questa « trasferta », si fa più vivo il ricordo del periodo in cui ciascuna di esse viveva la vita di partito nelle varie città di provenienza.
Proseguendo il viaggio continuano i disagi e cresce la disperazione. Rimane la speranza che un giorno, la giustizia, quella autenticamente rivoluzionaria, finirà per trionfare. La storia si conclude con l'ammassamento in un centro di smistamento per deportati e con l'incontro di Tania con il suo inquisitore, finito lui stesso nelle maglie della grande follia delle « purghe ».
Toni De Gregorio, a proposito di *E cominciò il viaggio nella vertigine* ha detto: « Il 'rapporto segreto' di Kruscev al XX Congresso del PCUS ha suscitato in tutto il mondo stupore e sbigottimento. Le successive tappe della politica sovietica (il dissidio con la Cina, l'invasione della Cecoslovacchia, la distensione, ecc.) furono sovente in contraddizione con lo spirito stesso di quelle rivelazioni.
La denuncia delle continue violazioni della legalità rivoluzionaria, avvenute durante il dominio di Stalin, aveva spalancato una finestra sulla riservatissima politica sovietica e aveva creato, in tutti i militanti comunisti, molte speranze sulla possibilità di un nuovo corso all'interno del PCUS, che consisteva nel ripristinare la partecipazione dialettica nella gestione del partito.
Fu Stalin a sopprimere questo diritto insostituibile per un'ideologia di base come il socialismo, instaurando una metafisica del potere che si reggeva sul dogma dell'infallibilità del partito e si esercitava attraverso un apparato poliziesco, che creava congiure, prove, eresie e processi. Le vittime furono milioni, a cominciare dalla vecchia guardia leninista, dispersa, soffocata da accuse infamanti, che solo una 'fede incrollabile' nell'idea, può aver costretto ad accettare pubblicamente, in quelle confessioni che rappresentano ancora oggi il mistero più complesso delle 'purghe' staliniane.
Un discorso su questo 'mistero' e su questa 'fede' fu il motivo portante che determinò il mio interesse ad una storia su questo tema. L'incriminazione di 'nemico del popolo' per un piccolo funzionario di partito

(in questo caso una donna), che aveva impostato la sua vita in funzione della fedeltà al socialismo, non poteva che rappresentare la distruzione di ogni più radicata certezza ed il fallimento totale del suo essere stesso, come individuo, nella nuova realtà.
Come e perché questa fedeltà resistette, per più di vent'anni, a sofferenze ed umiliazioni, nell'isolamento e nei Lager, nella cancellazione di ogni connotato umano e civile, all'interno di una società che si diceva sorta su valori di giustizia per la liberazione dell'uomo dalla schiavitù? Alla certezza di essere vittima di un errore, si sostituì lentamente la coscienza che quel tipo di realizzazione socialista non rappresentava 'l'idea', per la quale era stata richiesta la partecipazione creativa della classe del proletariato; quel socialismo non si realizzava con il contributo di ogni singolo esponente di partito del Soviet, in nome del quale fu fatta la rivoluzione.
È quindi una storia sulla fede originaria nel socialismo che ho voluto raccontare, documentando la mia ricerca sulle numerose testimonianze, pervenuteci sotto forme diverse, dalle vittime dello stalinismo (« Il Diario di Eugenia E. Ginzburg »; « Le Procès du centre antisoviétique Trotskiste » pubblicato in francese a Mosca nel 1937 a cura del Commissariato del Popolo per la Giustizia dell'URSS; ecc.) ».

TONI DE GREGORIO è nato a Marostica (Vicenza). Ha realizzato circa cinquanta cortometraggi di documentazione, su tematiche riguardanti l'urbanesimo, l'emigrazione, le condizioni dei contadini del Sud, e a soggetto.
Ha diretto quindici « originali » televisivi della serie « Vivere insieme », « Teatro inchiesta », « In prima persona », « Di fronte alla legge »; due telefilm, *Campione* e *Utopia*, di cui è anche autore della sceneggiatura.
Ha scritto inoltre la sceneggiatura della *Storia della Colonna infame* e *Vita di Niccolò Tommaseo*, sempre per la televisione. *E cominciò il viaggio nella vertigine* è il suo primo lungometraggio.

Per quanto riguarda i film di Paul Vecchiali *Les Ruses du diable*, *L'etrangleur*, *Les jonquilles*, *Femmes, femmes*; vedi altri dati e dettagli in questo fascicolo a p. 110, a proposito della « personale » del regista.

Chamula
regia: Archibaldo Burns - *sceneggiatura:* Archibaldo Burns, da « Juan Perez Jolote », testo originale di Ricardo Pozas A. - *fotografia:* Alexis Grivas, Armando Carrillo, Eric Saarinen - *musica:* Richard Alderson - *suono:* Elias Martel - *interpreti:* Candido Coheto (Juan Perez Jolote) e abitanti dei luoghi, in cui il film è stato girato - *produzione:* Victor Fuentes - *origine:* Messico, 1973 - *durata:* 87 minuti, colore, 35 mm.

Juan Perez Jolote vive sulle montagne di Chiapas in Messico. Appartiene alla comunità degli Indios Chamula, quarantamila persone che si autogovernano e parlano Tzotzil, lingua di derivazione Maya.
La sua storia è una storia autentica, come può testimoniare l'antropologo al quale la raccontò alcuni anni fa, e il film è a sua volta l'autentica espressione di una cultura che va scomparendo.
Bambino, Juan Perez Jolote scappa di casa perché il padre lo maltratta. Dopo anni di lavoro e di vagabondaggio torna dalla sua famiglia per ridiventare un Chamula. Solo a fatica riesce a parlare la sua lingua originaria; si vergogna degli abiti Chamula che il padre desidererebbe fargli

indossare, e la sua gente, con le sue abitudini, gli risulta estranea. Gli tornano di continuo alla memoria le esperienze fatte nel mondo 'esterno': il lavoro nelle piantagioni e la vecchia, che gli vendeva le bibite nella piazza di Oaxaca e che una volta lo aveva portato a casa sua perché imparasse « com'è una donna ».
A poco a poco torna ad inserirsi nella vita dei Chamula. Aiuta suo padre a preparare le tombe per il giorno dei morti in modo che le anime possano tornare a visitare le loro famiglie. È a questo punto che incontra Dominga, che sposa, dopo aver convinto i genitori che si prenderà cura della loro figlia.
Il padre di Juan viene eletto governatore: « per governare » si deve bere molta « aguardiente », come in ogni cerimonia importante. Juan vuole essere utile al suo villaggio. Viene eletto « sindaco » e, durante la cerimonia di purificazione, il potere viene trasferito ai nuovi governatori. Si beve per ogni decreto e anche Juan beve. Trasferitosi in città, Juan riceve la notizia che il padre è morto: ha bevuto per venti giorni. Juan e Dominga ritornano al paese per il suo funerale.
Qualche tempo dopo la nascita del primo figlio, Juan si ammala e viene curato da un medico stregone il quale compie tutte le cerimonie necessarie per allontanare gli spiriti maligni. In sogno un vecchio dio informa Juan che verrà di nuovo chiamato a servire il suo popolo. Quello stesso anno, quando viene il « Carnaval », è eletto « Habito ».
La popolazione scende dalle montagne portandosi dietro scatole contenenti nastri e oggetti d'argento con i quali decorare gli stendardi. Veste i costumi della tradizione e c'è musica. Mangia, beve, prega e canta per tre giorni e tre notti.
Purifica gli stendardi con l'incenso e corre su carboni accesi per purificare se stessa. Quando tutto finisce, Jolote avanza inciampando verso casa — ha bevuto per tre giorni — non vuole morire come suo padre.

Archibaldo Burns introduce con queste parole la comprensione del suo film:
« *Chamula* è il primo serio tentativo cinematografico di rompere la centenaria barriera posta tra il mondo esterno e la cultura e le tradizioni, gelosamente conservate, del popolo Chamula, abitante il sud-ovest del Messico.
Attraverso la vita di un individuo, Juan Perez Jolote, il film rivela i termini socialmente drammatici e spesso penosi del connubio fra il Cristianesimo e l'enigmatico e millenario mondo dei Maya, la più grande civiltà fiorita a suo tempo nel continente Americano.
La storia di Jolote è però in primo luogo una epopea umana, che riflette il destino di migliaia di altri Chamula, inevitabilmente destinati ad essere assorbiti in un "nuovo mondo", che li accetta, ma ponendoli però all'ultimo gradino della scala sociale. Gli antropologi ritengono che basteranno pochi anni per cancellare definitivamente qualsiasi testimonianza vivente di una civiltà, le cui radici affondano nella notte dei tempi.
Naturalmente, noi siamo partiti dal presupposto che questo film, oltre a rappresentare una precisa testimonianza sociale ed antropologica, fosse anche una concreta denuncia ed un avvertimento per i giovani, così come

per tutte le persone preoccupate dal destino dei diversi gruppi etnici latino-americani. »

ARCHIBALDO BURNS, nato nel 1915, è arrivato al cinema negli anni sessanta, dopo essersi segnalato come romanziere e produttore durante gli anni trenta. Ha esordito girando dei cortometraggi, fra i quali si ricordano *Perfecta Luna* e *Un Aguiero en la niebla.*
Il suo primo lungometraggio, *Juego de mentiras* (1967) ha vinto uno dei premi in palio al « II Concorso de Cine Esperimental », in Messico, ed è stato presentato nel 1968 alla IV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. Il film, per il quale si possono fare vari riferimenti, da Genet al Losey di *Il servo*, analizza un difficile rapporto tra serva e padrona. A poco a poco, questo si risolve in uno scontro di classe che vede alla fine la padrona, Martita, uccisa a coltellate da Luisa, la serva india.

Szarvassa valt fiuk (Il ragazzo trasformato in cervo)
regia: Imre Gyöngyössy - *sceneggiatura:* Imre Gyöngyössy e Barna Kabai - *adattamento:* Luca Karall - *consulenza:* István Gaál - *fotografia:* Janos Kende - *musica:* Zoltan Jeney - *canto:* Adrienne Csengery - *montaggio:* Mihaly Morel - *suono:* Tibor Rajki - *scenografia:* Laszlo Duba - *interpreti:* Mari Töröcsik (la donna incinta), Erzsi Hegedüs (la madre), Sandor Lukacs, Tudor Tudorov, Frantisek Velecky (i figli) - *produzione:* Studios Mafilm - *origine:* Ungheria, 1974 - *durata:* 85 minuti, colore, 35 mm.

« Voi vedete, fratelli, ciò che siamo. Perché polvere e ceneri noi siamo. In quale stato di grazia Dio creò il nostro padre Adamo e fece del paradiso la sua casa! E gli offrì i frutti del paradiso e solo gli proibì di gustare il frutto di un albero, ma Adamo gli chiese perché mai non mangiarne. Perché il giorno che gusterai quel frutto, morirai la morte dei morti. Adamo udì queste parole, ma le dimenticò e gustò il frutto proibito e gustò, con questo, la morte. E il sapore di questo frutto si rivelò amaro e gli bruciò la gola. E la collera di Dio causò la morte di tutta la sua stirpe e lo gettò in questo mondo di sangue e di fatica. E in lui venne ad annidarsi la morte. E noi siamo coloro che vedono aprirsi davanti ai loro occhi la fossa e che nulla può evitarla. E che tutti procediamo verso di essa. Noi preghiamo la santa Madre Maria e l'arcangelo Michele e preghiamo il nobile San Pietro di guidare "quest'uomo destinato alla morte" verso il riposo del paradiso, e di far sì che abbia tutto ciò che è buono.
Fratelli miei cari, che la luce diffonda i suoi raggi sull'anima di questo infelice che il Signore ha salvato oggi dalla prigione di questo mondo di tenebre. Quest'uomo, di cui oggi affidiamo il corpo alla terra, perché il Signore lo rimetta con la sua grazia nel seno di Abramo, d'Isacco e di Giacobbe. E così voi con lui. » (Sequenza da *Requiem magiaro*)
È difficile precisare il « genere » di questo film. Si potrebbe dire che è una « serie » di immagini in versi e in musica.
Nel 1944, durante l'occupazione nazista dell'Ungheria, i prigionieri politici — comunisti e antifascisti — detenuti in una prigione della provincia, vista la situazione tesa fino allo spasimo, vogliono decidere della loro sorte. Una parte di loro insiste sulla necessità di tentare la fuga perché, considerati i possibili rischi, essa sembra la soluzione moralmente più giusta. Altri, al contrario, sono per l'attesa, convinti che, se restano insieme, saranno i più forti. L'impresa eroica è destinata a fallire, ma la morte

tragica è, comunque, una vittoria sulla repressione e sulla violenza.
Uno dei protagonisti è un giovane pittore comunista: gli avvenimenti appaiono come una sua visione. È in lui che vive « il cervo dormiente »; è in lui che si accende « il rovo in fiamme » della vocazione alla lotta per il popolo.
Il film si compone di cinque « tempi » poetici.
Prima parte: « La Notte ». La prigione, in attesa della fuga. Le angosce. La preparazione febbrile dell'evasione.
La seconda si intitola « Fuoco ». La fuga si allarga a diviene rivolta con tutte le esagerazioni poetiche della rivoluzione. I giovani bruciano le poche cose del carcere, mentre i vecchi sfilano al canto dei loro « Allelujah ». Nel gruppo si trova anche la Madre, che si sente spezzare il cuore all'idea di separarsi dai tre figli.
È nelle loro braccia che ella muore nella parte seguente ed è nella sua visione che si compie il primo miracolo, evocante i racconti popolari. I proiettili dei gendarmi non colpiscono il capo della rivolta: egli è invulnerabile.
Al centro della parte intitolata « Trasformazione » si trova una giovane operaia incinta. Benché abortisca durante la caccia inumana, che fa dell'uomo una sorta di selvaggina, nel suo ardente desiderio di libertà ella dà alla luce simbolicamente il « nuovo nato » dell'umanità È sempre lei che risuscita Janos, il pittore, e Mirka, la sua donna. I due giovani sono stesi abbracciati nel fienile bruciato: il fuoco assassino li ha risparmiati.
L'ultima parte, « Luce » riverbera i suoi raggi verso il presente, verso la lotta attuale del movimento operaio. Come nei racconti popolari, sulle corna ramificate del cervo si accendono tante fiammelle in memoria degli eroi scomparsi.
Gli autori hanno dedicato il loro film ai martiri, caduti durante la fuga dalla prigione di Satoraljanjhely, nel 1944.

IMRE GYÖNGYÖSSY è nato nel 1930 a Pecs, nell'Ungheria meridionale. Nel 1961 è uscito dalla Scuola superiore d'arte drammatica e cinematografica di Budapest con il diploma di sceneggiatore e regista. Per dieci anni è stato membro di un comitato direttivo dello « Studio Béla Bálász » dei giovani registi. Dopo il 1961 lavora presso gli Studios Mafilm come regista e curando numerosi « adattamenti ». È coautore della sceneggiatura di vari film, fra i quali *Corrente* e *Gli anni verdi* di István Gaál e di *Diecimila soli* di Ferencz Kosa.
Gyöngyössy si è fatto un nome anche come autore di teatro: parecchi teatri di Budapest hanno messo in scena le sue opere.
Nel 1964 ha girato il primo film, *Un portrait d'homme, un poème* (cortometraggio). Seguono: *Variations sur un ville* (1965) e i lungometraggi *Domenica delle palme* (1970) e *Leggenda della morte e della resurrezione di due giovani* (titolo originale *Tu sei nudo).*

Il tempo dell'inizio
regia: Luigi Di Gianni - *soggetto e sceneggiatura:* Luigi Di Gianni - *fotografia:* Mario Masini e Giuseppe Aquari - *montaggio:* Giancarla Simoncelli e Giuseppe Gialobino - *costumi:* Maria Giovanna Gelmetti - *scenografia:* Giorgio Lupi - *musiche:* Egisto Macchi - *interpreti:* Sven Lasta, Rada Rassimov, Jean Martin, Ezio Marano, Renato Pinciroli, Milena Vukotic, Claudio Volonté - *produzione:* Logos Cinematografica - *origine:* Italia, 1974 - *durata:* 125 minuti, BN., 35 mm.

La tematica del film si sviluppa attraverso le vicende di un personaggio-simbolo che ripercorre, all'interno dei propri fantasmi e delle proprie deformazioni, il cammino dell'uomo, alla ricerca della salvezza in questo o altri mondi possibili. Si tratta di un oppresso, di un reietto, sorpreso mentre su un cornicione di una chiesa tiene un discorso di protesta « totale » minacciando di gettarsi nel vuoto, e spedito con urgenza in un'« accogliente » clinica psichiatrica.
Il mondo della clinica è subdolamente minaccioso e fagocitante. Il direttore, i medici, gli infermieri, appaiono configurati come « mostri » del nostro tempo e, in un certo senso, di ogni tempo, avidi di potere e carichi di impeti repressivi. La realtà della clinica appare comunque, in rapporto al protagonista, frantumata, minacciata: si avvertono, anche se indecifrabili, segni di pericolo, come qualcosa che covi non lontano dalla clinica, forse una guerra imminente. Da questa realtà, in cui il protagonista si trova coinvolto e in cui nulla può fra quelli che, per gradi diversi, possono, scaturisce un bisogno assoluto di fuga, di liberazione.
La fuga, dopo il fallimentare tentativo « reale » col quale inizia il film, si concreta in una vicenda di tipo onirico-simbolico, dove il personaggio, in un dilatarsi visionario della realtà, si trova a vivere una sconcertante avventura.
L'azione si svolge in un paese remoto, devastato dalla guerra e dal crimine, in un'emblematica « città corrotta » dove domina la violenza, la sordità morale, la sete di potere, e dove l'uomo, sempre nella sua condizione di reietto, testimonianza vivente di un'assoluta impotenza, urterà contro strutture umane e sociali sopraffattrici, che riemergono fatalmente dalle rovine.
Elementi emblematici della comunità saranno: un crollante Palazzo del potere, il Mangiatoio pubblico, la Casa del piacere. E, intorno, i ripari provvisori, le grotte, i tuguri per gli abitanti del paese, insieme ai campi di tortura e alle fosse comuni. Il resto è solo un enorme cumulo di rifiuti, di valori e di civiltà demolite.
Alcuni dei personaggi che ruotano attorno al protagonista nell'ospedale psichiatrico, ritorneranno in altre vesti nel « delirio ».
Il progetto di salvezza, in un primo tempo concepito a livello di inquietudine individuale, si risolve attraverso vari gradi di rivelazione (dal ritrovamento di un'arcaica e affascinante statuina nei rifiuti fino all'incontro con un misterioso « messaggero » nei campi di morte) in un progetto di salvazione totale dell'uomo. Dalla contemplazione si passa all'azione; e nell'azione e nella ricerca delle alleanze, incentrate sul personaggio femminile, il protagonista s'avvia alla disfatta. Il misterioso « messaggero », che ha rappresentato per il nostro protagonista l'incontro decisivo e illuminante, si rivela alla fine messaggero di morte.
Il ritorno del racconto all'ambiente della clinica mostra che i segni del pericolo sono diventati più corposi, più pressanti. La clinica è direttamente minacciata dalla guerra e dalle devastazioni: ora tutti sono in pericolo, e tutti sono in attesa di qualcosa di irreparabile.
In *Il tempo dell'inizio* è stata evitata ovviamente una storicizzazione precisa e il ricorso ad ogni sorta di cronachismo, anche se non mancano abbondanti citazioni della storia recente dell'uomo. Così, per altro, in rapporto a questa impostazione, si è voluto evitare ogni forma di natu-

ralismo e di tradizionale psicologismo nell'impostazione dei personaggi.

LUIGI DI GIANNI, nato nel 1926 a Napoli, diplomato in regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1954, ha realizzato, nell'ambito del Centro stesso, il mediometraggio *L'arresto* da « Il processo » di Kafka, presentato fuori concorso a Venezia nel 1954.
Ha svolto poi principalmente attività di documentarista e di regista televisivo. Fra i numerosi corto e mediometraggi che portano la sua firma, vanno ricordati quelli di ispirazione antropologica e magico-religiosa meridionale, accanto ad altri di denuncia sociale e politica. Nel cinema a lungometraggio, esordisce con *Il tempo dell'inizio.*

Aloïse
regia: Liliane de Kermadec - *sceneggiatura e dialoghi:* Liliane de Kermadec e André Téchiné - *fotografia:* Jean Panzer - *operatore:* Gilbert Duhalde - *suono:* Dominique Dalmasso - *scenografia:* Rémi Pellaton e Michel Farge - *costumi:* Christian Gasc - *montaggio:* Claudine Merlini - *assistenti alla regia:* Jean Paul Diet, Jean Pourtalé e Michel Debats - *direttore di produzione:* Alain Dahan - *interpreti:* Isabelle Huppert (Aloïse giovane), Delphine Seyring (Aloïse adulta), Marc Euraud (padre di Aloïse), Valérie Schoeller (Elisa giovane), Monique Lejeune (Elisa adulta), Roger Blin (il professore di canto), Jacques Weber (l'ingegnere), Julien Guiomar (il direttore di teatro), François Chatelet (il pastore), Michel Lonsdale (il medico direttore), Jacques Debary (il vecchio medico direttore), Roland Dubillard (il professore), Hans Werner (il cappellano), Nita Klein (la capo infermiera), Alice Reichen - *testi* di Aloïse detti da Rhonda Bachmann - *produzione:* Unité Trois-Guy Cavagnac, Liliane de Kermadec, Paul Vecchiali - *origine:* Francia, 1974 - *durata:* 123 minuti, colore, 35 mm.

La montagna, la nave, due uomini che fuggono, dei soldati pronti a sparare: è il finale di *La grande illusione* di Jean Renoir. Ma i soldati non sparano e i due uomini sono liberi: hanno appena attraversato la frontiera invisibile che li mette al riparo dalla morte.
È in senso inverso che Aloïse, invece, avanza inesorabilmente.
Mentre la frontiera invisibile della follia viene rigorosamente tracciata sui diagrammi encefalografici, di cui i medici fanno ampio uso « per il bene migliore » delle nostre società, in realtà Aloïse naufraga dietro le alte mura della clinica psichiatrica.
Aloïse seria, chiusa, un po' triste; Aloïse saggia, dotata, esigente: troppo esigente per il modesto ambiente, al quale appartiene; Aloïse adolescente senza madre troppo attaccata a un padre troppo debole. Aloïse, donna dagli amori impossibili, ribelle, idealista; Aloïse alla quale il cuore scoppia quando scoppia la guerra; Aloïse è dichiarata pazza e per sempre. Per più di quarant'anni, ella fluttuerà sulle acque sporche della disperazione ma il suo gusto della vita avrà sempre il sopravvento.
« Ho amato soltanto mio padre e il mondo, e quest'ultimo follemente ». Muta o urlante, saggia o violenta ma sempre con la furia di vivere, Aloïse scrive, disegna, si ricostruisce un mondo, si inventa un teatro e, tragica sfida alla volontà degli altri, fa della sua prigione un convento.
Liliane de Kermadec, a proposito di *Aloïse* ha scritto:
« All'origine c'era questa associazione di due parole 'Art Brut' che Jean Dubuffet aveva inventato e che mi incuriosiva. Sotto questa bandiera si raccoglievano ogni sorta di militanti: gente estranea alle scuole d'arte e che veniva quasi tutta da quelle classi della nostra società da cui non

escono di solito i suoi pittori. E tuttavia una loro produzione esisteva, importante per quantità e per violenza.
Naïfs, primitivi, maledetti senza saperlo, ed anche folli, rabbiosamente decisi ad esprimersi nei confronti di tutto e contro tutti; personaggi nascosti nel fondo dei ricoveri psichiatrici, dei quali occorreva intanto tirare fuori le opere dalla pattumiera.
Il mio lavoro si è organizzato a partire dall'incontro che ho avuto con uno di loro: Aloïse. Delphine Seyring ha lavorato con un entusiasmo infinito per ritrovare quella energia eccezionale — sempre spezzata e sempre ritrovata — che era, io credo, uno degli aspetti della personalità di Aloïse.
Quanto a ciò che mi si chiede degli attori, a proposito del "recitare la demenza", posso assicurare che il problema non si è mai posto, per la buona ragione che questa è una espressione di cui io non faccio uso, non avendo mai riscontrato che essa corrisponda ad una realtà. Il solo tema di comportamento proposto agli attori nel ricovero è stata la disperazione.
Mi sono presa la libertà di cercare di mostrare lo sbandamento verificatosi nella vita d'Aloïse a partire da tutte le informazioni che ho potuto trovare e di metterlo in una luce che è inevitabilmente personale. Non mi sono invece presa alcuna libertà sul piano dell'invenzione, non ho cioè cambiato volontariamente i fatti, salvo evidentemente sul piano aneddottico. »

LILIANE DE KERMADEC è un singolare esempio di testardaggine. Attrice, poi fotografa di scena, in particolare per *Cléo dalle cinque alle sette* e *Muriel*, ha fatto inizialmente dei cortometraggi industriali e pubblicitari, quindi tre cortometraggi d'autore: *Le temps d'Emma*, sulla pittrice naïf Emma Stern, *Qui donc a revé?* (da Lewis Carrol, interpretato da Delphine Seyring e Roger Blin); infine, per la televisione, ha preparato *Amour... Amour*, su una donna (Adriana Bodgan) sola in un albergo.
Nel 1970 ha girato il suo primo lungometraggio (35 mm., colore), *Home sweet home*, storia di « tre giovani che capitano in una casa abbandonata dove trovano una padrona e un servo ». Il film, strano ed ossessivo, non è mai stato distribuito.
Scrive diverse sceneggiature e la commissione « Avence sur recettes » le rifiuta per due volte *Tante Edith* mentre accetta, nel '73, *Aloïse*, dandole un anticipo di 35 milioni di franchi.

(da « Ecran », n. 28 agosto-settembre 1974)

L'età della pace

regia: Fabio Carpi - *soggetto:* dal racconto « L'idea di una stanza » di Fabio Carpi - *sceneggiatura:* Fabio Carpi e Luigi Malerba - *fotografia:* Luciano Tovoli - *montaggio:* Luigia Magrini - *costumi:* Piero Tosi - *scenografia:* Franco Velchi - *musiche:* Songs of the Spanish Civil War, Blues on Bach (The Modern Jazz Quartet), Les noces di Stravinsky, Sinfonia n. 9 « Dal Nuovo Mondo » di Dvořák, Streichquartet es. dur. op. 74 di Beethoven, Messiah di Haendel; *aiuto regista:* Mario Garriba (C.S.C.) - *interpreti:* O.E. Hasse, Georges Wilson, Macha Meril, Sibylle Pieyre de Mandiargues, Isa Danieli, Lina Polito, Alberto Lionello - *produzione:* Capricorno Film - *origine:* Italia, 1974 - *durata:* 117 minuti, colore, 35 mm.

« ... Tra l'altro l'irrequietezza in questi giorni è stata molto grande, non sapevo che si ha tanto più da fare quanto più si invecchia. « L'età della pace » sembra

essere una favola, come la giovinezza felice... » (da una lettera di Sigmund Freud ai figli Ernst e Lux - 19-20 dicembre 1921).

Fabio Carpi in « Una metafora della morte? » ha scritto:

« In una qualsiasi giornata, nei suoi grandi spazi dilatati e scomposti, negli inganni verso se stesso e i familiari, mentre affiorano le immagini di un tempo remoto, il gran vecchio matura momento per momento una sua idea segreta di fuga. Il problema delle vacanze (dal momento che rifiuta di seguire la famiglia al mare), la puntigliosa e costante ostilità verso il figlio, il suo abbandono nei confronti della nipotina che lo restituisce al suo ruolo naturale di nonno, sono le stazioni e i pretesti per occultare il suo progetto (ma questa fuga non sarà una metafora della morte?).

(...) Appena una situazione familiare si rivela intollerabile, lui stacca il contatto degli occhiali acustici e nell'immediato silenzio della sordità si ritrova proiettato in un paesaggio immaginario, in un gran deserto pietroso (che potrebbe essere la Spagna dove lui visse la sua stagione più eroica di combattente nelle Brigate internazionali) dove un altro vecchio a lui simile e insieme opposto trascina un'esistenza primitiva e stentata in completa libertà.

(...) Una conversazione casualmente ascoltata fra il figlio e la nuora che affrontano il problema della casa diventata troppo angusta e la eventualità di un trasloco che però si potrebbe ovviare qualora si rendesse disponibile la stanza del vecchio, diventa un pesante richiamo alla realtà della sua precaria condizione umana. Il progetto di fuga si tramuta ora in un'urgente necessità di fuga, e nella stanza dove ha vissuto per quasi mezzo secolo Simone si affretta a cancellare le tracce della propria esistenza... »

Dal racconto « L'idea di una stanza »:

« X-Plam è venuto dal futuro con la ferma intenzione di sposare Jenny, e questa ha accettato dopo che un'improvvisa mutazione ha fatto di lui un bellissimo giovane dotato di superpoteri. Jenny e suo marito partono a bordo di un cronoscafo...

(...) Ben lungi dal subire una forma d'espressione che gli ripugnava quanto e più del cinema o della TV, s'era eccezionalmente lasciato tentare da un personaggio che lo seduceva per i suoi caratteri insieme mitici e avveniristici, fulminee anticipazioni di quel miracolo laico in cui la nuova scienza — nonostante le sue spaventose capacità di distruzione — rendeva qualche volta perfino lecito sperare. Innalzarsi a volo sulle cime degli alberi, sui tetti delle case, sulle guglie delle chiese, possedere almeno una volta dei superpoteri: non era questo, da Icaro a Faust, un sogno (anche di Freud?), o forse un delirio, che nel corso dei secoli aveva accompagnato l'uomo ogniqualvolta con le sue forze s'era illuso di poter infrangere i propri limiti? Ma individualmente l'uomo era condannato al fallimento; solo all'umanità era consentito il successo, o almeno il progresso. Di qui la funzione della politica, di qui la necessità di rinunciare ai rapporti umani — sempre destinati allo scacco — per dedicarsi alle grandi correnti del pensiero, per scegliere ideologicamente.

Vicinissimo dietro la porta udì ridere la bambina, poi la voce del maschio, già sgraziata nel mutamento dell'età, e l'abituale invidia si colorì stavolta

di una sfumatura di pietosa indulgenza al pensiero che nulla restava fresco, intatto, pulito, e che il destino non si poteva cambiare. Ma allora perché amar l'uomo se tanto decade e mai dura nel bene?
Il bello delle idee era invece che scoppiavano subito, e subito possono diventare giuste, assolute. Le idee: non l'uomo. Così un tempo aveva pensato, e così ancora avrebbe voluto, ma ora gli parve infine di scoprire, di sapere, che giunti al termine dell'esistenza neppure le idee servono più. Né poteva essere altrimenti se anch'esse sono vita, e si nutrono di vita, e contano come vita finché si vive; mentre lui stava già dall'altra parte, in una zona piatta e senza luce. »

FABIO CARPI è nato a Milano, nel 1925. Giornalista e critico cinematografico, negli anni Cinquanta si è trasferito in Brasile, dove ha collaborato attivamente con gli iniziatori del « Nuovo Cinema ».
In Brasile aveva anche intenzione di girare il suo primo lungometraggio (*L'arbitro*), nel quale il mondo dei calciatori gli serviva da spunto per documentare le condizioni di un certo sottoproletariato.
Rientrato in Italia senza aver potuto realizzare questo progetto, ha svolto una intensa attività collaborando a una cinquantina di sceneggiature. Di queste preferisce ricordare soltanto *Un uomo a metà* di Vittorio De Seta, *Diario di una schizofrenica* di Nello Risi e *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno mai narrato* di Florestano Vancini.
Nel 1971 ha esordito nella regia con *Corpo d'amore*.

Cinesica culturale-1: Napoli
regia: Diego Carpitella - *ricerche:* Diego Carpitella, Gianni Bonicelli, Rudi Assuntino e Stefania Testa - *montaggio:* Roberto Perpignani - *fotografia:* Gianni Bonicelli - *suono:* Roberto Alberghini, Renato Girometta - *aiuto regista:* Rudi Assuntino - *aiuto operatori:* Maurizio dell'Orso, Carlo Carlucci - *produzione:* Istituto LUCE - *origine:* Italia, 1973 - *durata:* 40 minuti, colore, 16 e 35 mm.

È il primo di una serie di documentari, che si propongono di introdurre ad una « lettura » cinesica-culturale del tessuto sociale italiano, con particolare riferimento alla cosiddetta « zona-folclorica ».
Secondo i postulati della « cinesica », ogni movimento e atteggiamento del corpo umano viene qui considerato, documentato, interpretato, come « fatto culturale » e, quindi, anzitutto come mezzo di comunicazione sociale.
Il film, che ha per oggetto la città di Napoli, si articola in sei parti ben distinte, cioè: 1) le otto parti del corpo; 2) cinesica rituale; 3) il gesto; 4) cinesica sociale; 5) moduli verbali e cinesici; 6) cinemi situazionali.

DIEGO CARPITELLA è nato a Reggio Calabria il 12 giugno 1924.
Etnomusicologo è docente di Storia delle tradizioni popolari all'Università di Roma.
Il suo campo di ricerche è stato (ed è tuttora) l'etnomusicologia: ha iniziato nel 1952 collaborando alle indagini meridionalistiche interdisciplinari di Ernesto De Martino. Nel 1954-55, con Alan Lomax ha compiuto un viaggio di raccolta in tutte le regioni italiane, registrando circa cinquemila documenti, con i quali è stata compilata la prima antologia sonora della musica popolare italiana (1957 ed. americana; 1973 ed. italiana).
Ha compiuto studi etnomusicologici in Africa settentrionale e nell'alta Amaz-

zonia. In Italia ha particolarmente curato le forme di terapia coreutico-musicale, come l'argismo sardo e il tarantolismo pugliese.
A proposito di quest'ultimo ha anche filmato alcune « cure domiciliari », nel corso delle quali i musicisti terapeuti curano con i suoni il mitico morso del ragno. Documenti filmici, questi, utilizzati da alcuni istituti di antropologia ed enti televisivi stranieri. E' stato consulente di alcuni documentari folklorici ed etnografici.
Come direttore dell'Istituto di storia delle tradizioni popolari dell'università di Roma, nel quadro delle ricerche sulla trasmissione e la « mentalità » orali, ha costituito un gruppo di studio per la documentazione folklorica audiovisiva, allo scopo di studiare il « linguaggio del corpo », inteso come fatto culturale.
Il lavoro di questo gruppo si è ispirato inizialmente alle ricerche di cinesica di Birdwhistell, Efron, Ekman-Friesen, ecc., utilizzando sempre più le esperienze socio-antropologiche italiane.
Attualmente questo gruppo di studio sta conducendo un'indagine cinematografica sulla Barbagia, partendo dall'ipotesi di verifica di un microsistema cinesico (cioè un numero limitato di « modelli » alla base del comportamento cinesico di una comunità), i cui primi esiti sembrano confermare il fondamento dell'ipotesi iniziale.

Un pioniere del cinema italiano: Roberto Omegna 1876-1948
antologia a cura di: Virgilio Tosi - *fotografia (riprese aggiuntive):* Eliseo Caponera - *musica:* Franco Potenza - *produzione:* Istituto Luce - *origine:* Italia, 1974 - *durata:* 51 minuti, b.n., 35 mm.

Fu Omegna, insieme con pochi altri appassionati, a convincere Arturo Ambrosio a costituire la prima società italiana per produrre *le* film, come si diceva allora.
Ambrosio aveva un negozio di articoli fotografici; Omegna a ventotto anni lascia il posto di cassiere in banca per la passione del cinematografo.
Il loro primo documentario è del 1904: probabilmente girato con una macchina da presa, all'apparenza una cassetta di legno ben rifinita con una manovella e una lente.
Operatore, regista, sviluppatore e stampatore dei film, che allora si vendevano a un tanto al metro, il giovane Omegna diventa ben presto il factotum della Ambrosio Film. La sequenza del siluro lanciato verso la nave-bersaglio è quanto rimane del primo documentario, purtroppo completamente perduto.
Sempre nel 1908, visto il successo dei documentari sui paesi esotici, dei film di viaggi e di esplorazione, Omegna aveva girato *Caccia al leopardo*, una pellicola divenuta famosa, diffusa anche all'estero, in moltissime copie. Omegna ricordava di aver girato il film senza teleobiettivi, a pochi metri dal leopardo, con tanta calma da poter perfino seguirlo in panoramica. E aggiungeva che per lui il solo pericolo era che la belva fuggisse, impedendogli le riprese ravvicinate.
Ancora nel 1908, all'Esposizione universale di Torino, Omegna vince un premio con un lavoro sulla vita delle farfalle nell'ambito di un concorso mondiale cinematografico. Della giuria fanno parte tra gli altri, Louis Lumière e il fotografo Nadar. Alla realizzazione del film collabora Guido Gozzano, cugino di Omegna, come aiutante entomologo.
Omegna diresse per la « Ambrosio » anche alcune decine di film a sog-

getto, con mezzi tecnici che oggi ci appaiono chiaramente inadeguati, ottenendo risultati di grande rilievo. Tra questi, uno dei primi fu *Gli ultimi giorni di Pompei*, soggetto che sarà in seguito portato molte altre volte sullo schermo. Del film, in sette bobine, non ci rimane che un fotogramma e un modellino della scenografia.
La realizzazione di opere a soggetto è però solo una parentesi: ben presto l'industria del cinema entra in crisi e Omegna ritorna al film scientifico, alle sperimentazioni. Con tale attività, durante gli anni trenta egli diede un notevole contributo alla divulgazione di problemi sociali, igienici e sanitari. Grazie alla sua esperienza, Omegna viene incaricato di creare e dirigere il laboratorio di Cinematografia scientifica dell'Istituto Luce, nato da poco, per il quale realizza circa centocinquanta film.
La seconda guerra mondiale lo costringe però ad interrompere il suo lavoro, che non sarà più ripreso.
Virgilio Tosi, a proposito del suo film, ha confessato che « il lavoro di reperimento e di documentazione sulla vita e sulle opere di Roberto Omegna è stato difficile, ma ricco di scoperte e di ritrovamenti imprevisti. Il titolo provvisorio del film (*Un pioniere del cinema scientifico*) si è trasformato nel corso della realizzazione in quello di *Un pioniere del cinema italiano* perché — oltre ai numerosi documentari conservati nell'archivio fotocinematografico dell'Istituto Luce e al Museo nazionale del cinema di Torino — altri frammenti, altri film, fortunosamente rinvenuti, con la documentazione storica e iconografica già esistente hanno permesso di configurare non più la preminenza schiacciante di un Omegna realizzatore di soli film scientifici, ma una figura complessa, ricca di personalità e di aspetti curiosi.

VIRGILIO TOSI è nato a Milano, nel 1925. Ha svolto attività teatrale partecipando anche alla fondazione del « Piccolo Teatro della Città di Milano » (1947). E' socio fondatore della « Cineteca Italiana ». Ha diretto per alcuni anni la Federazione italiana dei circoli del cinema (FICC, 1949-53).
Ha svolto e svolge attività giornalistica. E' stato critico teatrale e cinematografico di quotidiani e di settimanali. Ha pubblicato in Italia e all'estero saggi su problemi di storia del cinema documentario e scientifico.
Ha realizzato, dal 1950, molti film documentari anche di lungometraggio. E segretario generale dell'« Association internationale du cinéma scientifique » e dell'« Associazione italiana di cinematografia scientifica ».
Ha realizzato numerosi programmi televisivi, particolarmente per la rubrica « Orizzonti della scienza e della tecnica ». Ha curato la regia delle trasmissioni settimanali di « Medicina oggi ». Attualmente è consulente coordinatore della produzione di cinematografia scientifica dell'Istituto Luce.
Tra i suoi documentari citiamo: *Inchiesta alimentare a Rofrano* (1954); *Le cure parentali* (1958); *Sincrotone* (1959); *Disegno Industriale* (1969); *Pulsazioni di vitro* (1970); *La misura del tempo* (1973).

Meridiano 100
regia: Alfredo Joskowicz - *soggetto e sceneggiatura:* Alfredo Joskowicz, Hèctor Bonilla - *fotografia:* Luc Toni Kuhn - *musica:* Leonardo Velasquez - *interpreti:* Hector Bonilla, Eduardo Lopez Rojas, Martha Navarro, Alvaro Carcano, Mario Castillas, Roberto Sosa - *produzione:* Universidad Nacional Autonoma de México, Direccion Gral. de Difusion cultural, Depto. de actividades cinematograficas,

Centro Universitario de Estudios Cinematograficos - *origine:* Messico, 1974 - *durata:* 96 minuti, colore, 35 mm.

La storia si svolge in una regione imprecisata dell'America Latina, « sullo sfondo » delle celebrazioni religiose di origine indigena e cristiana. Dopo uno scontro con l'esercito nella sierra, gli unici quattro superstiti di un gruppo di guerriglieri, pensano di riorganizzarsi per continuare la lotta.
Il rappresentante di un partito di sinistra cerca, invano, di convincerli ad abbandonare, per il momento, la guerriglia. La loro ostinazione a proseguire la lotta armata ad ogni costo, li porta all'isolamento. Si mettono in contatto con gli abitanti di un piccolo villaggio, ma non riescono a coinvolgere nella lotta i contadini.
A questo scacco si aggiunge lo sciopero organizzato dal partito di sinistra per denunciare la violenta repressione di cui è stato vittima il movimento guerrigliero.
Dei guerriglieri, scoraggiati e delusi, uno diserta; un altro ha una relazione clandestina con una donna sposata; il terzo, che soffre di appendicite, sequestra il medico. Scovati ed inseguiti dall'esercito, i quattro vengono sterminati mentre le cerimonie religiose procedono senza interruzione.
Quello della differenza culturale è uno dei problemi di fondo dell'organizzazione politica messicana, che non riesce ad incanalare in un'unica direzione esigenze socio-culturali così disparate. Da una parte i guerriglieri uccisi dalla polizia in un eroico sacrificio, che sottolinea fino in fondo la loro posizione individualista; dall'altra gli abitanti del villaggio che continuano ad organizzarsi lavorando su tempi più lunghi e sulla tradizione popolare, quella che secondo il regista potrà essere la sola vera rivoluzione messicana.
Il film è calato con sincera adesione nella problematica di una società particolare, in cui la religione pre-ispanica, unita alle successive sovrapposizioni, può diventare un elemento eversivo invece che conservatore.
Joskowicz, attraverso la rievocazione della ritualità e della vita popolare, è alla ricerca delle forme più autonome della cultura messicana e delle potenziali risorse rivoluzionarie celate nel suo seno.

ALFREDO JOSKOWICZ nasce nel 1939 a Città del Messico e frequenta il Centro universitario di studi cinematografici (Cuec), dove insegna attualmente. Presso il Cuec appunto realizza due documentari, che riflettono la sua matrice cattolica: *La Manda* (La promessa) e *La Paison* (La Passione), che mostrano i riti religiosi praticati negli strati sociali più umili. Nel 1970 realizza un lungometraggio sperimentale (bianco/nero, 16 mm.), interpretato da un giovane cineasta recentemente scomparso, Leobardo Lopez: *Crates.*
Crates è un giovane di famiglia alto-borghese che decide improvvisamente di lasciare tutti i suoi averi ad un gruppo di amici per intraprendere un viaggio da vagabondo, che lo metterà di fronte alle più diverse manifestazioni della vita sociale.
Appare qui per la prima volta un tema che sarà ricorrente nell'opera di Joskowicz: l'esigenza di una vita primitiva, che si contrappone alla civilizzazione. Ciò si spiega in gran parte tenendo conto delle particolari caratteristiche della vita messicana, in cui il consumismo si è sovrapposto senza mediazioni ad un fondo di costumi primitivi e alle antiche religioni, che davano un posto preminente al culto del Sole e delle manifestazioni naturali.
Nel 1971 Joskowicz realizza il primo lungometraggio (colore, 35 mm.), pre-

sentato in Italia nel '70 al Festival di Porto S. Giorgio: « El cambio » (Il cambiamento). « El cambio » descrive il malessere della gioventù messicana, che non trova nella società attuale alcuna risposta alle proprie inquietudini e ai propri desideri e che vuole crearsi una realtà più attraente, preconizzando un ritorno idillico alla natura. Questa attitudine è caratterizzata dal rifiuto delle convenzioni sociali, imposte dalla società urbana e dal rifiuto della contaminazione dell'atmosfera psicologicamente irritante che regna nella città.
La vita sul mare in provincia dimostrerà tuttavia l'utopia di una fuga individuale dalla storia e dalle strutture sociali; ne risulta quindi che i sogni di liberazione devono concretizzarsi in modo razionale e pratico per potersi adattare alla realtà?

PERSONALE DI PAUL VECCHIALI

PROPOSTE DI NUOVI FILM PER UN ARRICCHIMENTO CULTURALE

PROGRAMMA

Venerdì 25 ottobre: *Les ruses du diable* (1965)
Sabato 26 ottobre: *L'étrangleur* (1970) - *Les jonquilles* (cortometraggio, 1972)
Domenica 27 ottobre: *Femmes, Femmes* (1974)

Les ruses du diable (Le astuzie del diavolo)
regia: Paul Vecchiali - *sceneggiatura e dialoghi:* Denis Epstein, Paul Vecchiali - *fotografia:* (bianco e nero, colore, 35 mm) Georges Lendi - *musica:* Louis Bessières - *suono:* René Levert - *missaggio:* Antoine Bonfanti - *montaggio:* Lila Biro - *interpreti:* Geneviève Thenier (Ginette), Germaine De France (Mariette), Danielle Ajoret (Solange), Marie Dea (Madame), Jean-Claude Drouot (Daniel), Marc Johannes, Roger Blin, André Tainsy, Micheline Bona, Sylvain Garcia, Germaine Dubreuil, Michel Piccolli, Nicole Courcel, Hélène Surgère, Sonia Savange - *produzione:* Stephan Films - *origine:* Francia, 1965 - *durata:* 106 minuti, b.n./colore, 35 mm.

Paul Vecchiali, a proposito di *Les ruses du diable*:

Mi hanno sempre interessato i rapporti delle persone semplici con il denaro. Comune mezzo di scambio, il « denaro » ha poteri straordinariamente malefici, che provocano turbe metafisiche in coloro che lo possiedono.
Lo stillicidio, misterioso e ossessionante, di biglietti da cento franchi, che una giovane donna, vivace e insofferente, riceve ogni giorno, comporta — dopo la gioia — inquietudini e rimorsi, e poi un dubbio su ciò che ci si aspetta in cambio da lei.
Per arrivare ad una riflessione del genere, Ginette non ha altri mezzi se non ricorrere agli alibi tradizionali della nostra società, rimasticati attraverso la « letteratura volgare » dei fumetti.
Il film analizza la presa di coscienza di una ragazza, quasi una bambina, libera e gaia, che — scoperta in se stessa una vulnerabilità: un'« anima », la si chiama a volte — muore perché non può, o non sa, accettare la propria fragilità.

Piccola sartina originaria dell'Auvergne, Ginette vive semplicemente: l'« atelier » e le compagne di lavoro; la sua mansarda e Mariette, un'anziana vicina; la strada e le avventure. Ecco il suo mondo quotidiano.
Un avvenimento insolito sconvolge questa esistenza monotona: ogni giorno Ginette comincia a ricevere una busta contenente un biglietto da cento franchi. Sulle prime, l'arrivo di questo denaro — puntuale, ossessivo, rigorosamente anonimo — diverte Ginette finché, pian piano, si insinua in lei un senso d'inquietudine. La ragazza cerca disperatamente di scoprire l'autore dei misteriosi invii, ma le ricerche, fatte con l'aiuto di Solange, una compagna di lavoro, invece di approfondire i suoi rapporti con gli altri, la portano soltanto a gettare uno sguardo dentro di sé. Sconcertata dai sentimenti che la invadono, finisce per lasciare la sartoria e vivere della « rendita » in attesa.
Un giorno però Marietta, la vicina un po' mitomane ma buona ed affettuosa, muore. Ginette ritorna allora nel suo villaggio natale, anche perché nel frattempo si è andata radicando in lei una convinzione: assidua lettrice di foto-romanzi, ritiene di aver avuto illustri natali... Al paese non si insinuava forse che fra sua madre e il signor conte ci fosse stato del tenero?
Alla prima allusione in proposito, sua madre la mette però alla porta, mentre il conte tenta, per tutta risposta, di violentarla. Ecco allora Ginette di nuovo in strada alla volta di Parigi, sull'auto di Daniel, un rappresentante, con il quale intreccia un idillio.

Nella sua camera ritrova le « buste »: presenza malefica e insieme rassicurante. Saputo il suo segreto, Daniel però la lascia immediatamente e Ginette lo insegue come pazza, in camicia da notte, per le vie della città. Un po' vigliaccamente, Daniel la rassicura baciandola sotto gli occhi di un passante, uno sciancato, che osserva la scena emozionato. All'appuntamento, che le aveva dato, Daniel non si presenta; Ginette, delusa, cerca allora di stordirsi con ogni mezzo. Si fa tingere i capelli; acquista una quantità di roba a credito; entra nei panni di un personaggio, che non ha più nulla in comune con la sartina di un tempo.
Di colpo, senza una ragione plausibile, il denaro cessa di arrivare. Ormai vicina alla pazzia, Ginette torna al lavoro, ma fin dal primo giorno capisce di non poter più riprendere quella vita. È il momento di fuggire. Qualche ora più tardi... Compare il misterioso « elargitore », che altri non era se non lo sciancato, ed ha una spiegazione con Solange, che del resto non era completamente estranea all'intrigo. Ginette intanto ha trovato la pace. Si è gettata nella Marna in una giornata d'inverno, singolarmente illuminata dal sole.

Dalla sceneggiatura di *Les ruses du diable*:

« È vero che "la più grande astuzia del Diavolo è quella di far credere che non esiste"...
Ginette Chaluzac ha ventidue anni. Cinque anni prima, ha lasciato il paese dov'è nata (Saint-Gervais d'Auvergne) senza più dar notizie di sé alla famiglia. Le ragioni di questo "esilio" verranno chiarite nel corso della sceneggiatura. A Parigi, si è fatta assumere come apprendista in una sartoria vicino alla Madeleine, dove adesso è lavorante. "Madame" la direttrice le ha trovato una camera, a un sesto piano di Rue de la Turenne.

Per paura dei pettegolezzi, Ginette ha condotto finora una vita in apparenza molto seria; come unica confidente ha la vicina di pianerottolo, Mariette Marty: una vecchia signorina, ex sarta anche lei.
Pur nella sua modestia, la vita della ragazza si è svolta fin qui senza problemi. All'uscita dal lavoro, ogni tanto cerca un momento d'evasione in brevi avventure che dimentica subito dopo.
È probabile che niente abbia mai sollecitato la coscienza di Ginette Chaluzac e che sia necessario un confronto con un mondo dagli orizzonti bruscamente più vasti perché la sua lucidità si risvegli.
Un 23 novembre: il ballo delle caterinette. Nelle sartorie è vacanza; le ragazze in cerca di marito sono accompagnate dagli altri lavoranti, che devono invitare invertendo per una volta le parti.
Coppie di donne attraversano la sala surriscaldata, decorata con lampioni e ghirlande dai colori acidi della santa patrona: verde e giallo... *
I pochi cavalieri presenti sono presi d'assalto. Del resto, l'"uomo" sta sempre al centro delle conversazioni e degli scherzi. L'orchestra attacca un motivo in voga, al cui ritmo molto accentuato le donne ballano una farandola sempre più disordinata. Ben presto la gioia sconfina nell'isteria...
La macchina da presa osserva questi ondeggiamenti da un'altezza media, attraverso i festoni delle ghirlande. Poi scende lentamente come se volesse vedere più da vicino la folla eccitata, che canta a squarciagola "couplets", in cui si sbeffeggiano gli annunci matrimoniali "Signora raccomandabile sotto tutti gli aspetti..."
Dopo qualche secondo, la macchina da presa — sempre in movimento — sembra interessarsi in modo particolare a un gruppo di ragazze, che continuano il loro ballo in un angolo della sala. Finalmente, al termine della canzone, decide la propria scelta e inquadra solo due ragazze: Solange, che porta un cappello tradizionale, e Ginette. Questa volta verso l'obiettivo, che guarda ridendo fino alle lacrime... »

L'étrangleur (Lo strangolatore)
regia: Paul Vecchiali - *sceneggiatura e dialoghi:* Paul Vecchiali - *direttore della fotografia:* Georges Strouve - *musica:* Roland Vincent - *suono:* Henry Moline - *missaggio:* Antoine Bonfanti - *montaggio:* Françoise Merville - *interpreti:* Jacques Perrin (Emile), Julien Guiomar (Simon), Eva Simonet (Anna), Paul Barge (Lo sciacallo), Hélène Surgères (Hélène), Sonia Saviange (la donna alla stazione), Jacqueline Danno (Monique), Katia Cavagnac (Florence), Jean-Pierre Miquel (ispettore), Nicole Courcel (la prostituta), André Taisny (la padrona del « bistrot »), Henry Courseaux (l'ubriaco), Marcel Gassoux (Marcel), Muni (una donna) - *produzione:* Unité Trois - Reggane Films - Marianne Productions - *origine:* Francia, 1970 - *durata:* 95 minuti, colore, 35 mm.

« Il realismo non mi interessa se non nella misura in cui è garanzia di autenticità e non di verosimiglianza.

La purezza non è qualcosa che compare ogni dieci anni; esiste in ognuno, in una forma particolare. Bisogna accettarla così e non — come desidereremmo — conformarla a ciò che è in fondo a noi stessi. »

Paul Vecchiali

* Eccezionalmente questa sequenza sarà girata a colori.

Introduzione a *L'Etrangleur*

Poema sulla notte, *L'Etrangleur* non fa che prendere a prestito le tecniche narrative dai generi tradizionali, il poliziesco, il fantastico, lo psicologico.

L'essenziale è l'atmosfera, sorda, di un esistere quotidiano ossessionato e attratto dai fantasmi notturni, vicini quanto e più di un respiro, più vicini persino della morte.

Il cammino di Emile, strangolatore « angelico », che solleva dalle miserie della vita con la morte, passa attraverso l'angoscia metafisica e si propone allo spettatore come una via paradossale verso la libertà.

L'individualismo disinteressato è senz'altro destinato al fallimento, ma getta su un collettivismo forzato lampi folgoranti e malefici, che rimettono tutto in discussione.

L'assunto del film sta proprio in questo rimettere sul tappeto i princìpi elementari della morale e della sociologia, senza però imporre altri concetti.

Da bambino, Emile assiste a un omicidio: un maniaco si serve della sua sciarpa per strangolare davanti a lui una strana donna, torva, in lacrime, che prima di morire bacia la mano del suo assassino. Trent'anni dopo, Emile ripete quel gesto... Va in cerca di donne ormai mature, infelici, e servendosi di sciarpe bianche uguali a quella della sua infanzia le solleva dal « peso » della vita. Questi omicidi, che hanno qualcosa dell'eutanasia, gli provocano un'estasi tra il mistico e il sessuale.

Per la società una situazione del genere è intollerabile. Scende in campo la polizia... L'ispettore Simon Dangrais, personaggio ambiguo e inquieto, si fa passare per giornalista e ricorre al trucco di rivolgersi allo strangolatore per televisione, fingendo di voler accattivarsi la sua fiducia. Probabilmente Emile non risponderebbe a questo appello, se uno strano personaggio, lo Sciacallo, non venisse a « sporcare » in suo universo idillico. Altra emanazione della notte, lo Sciacallo segue Emile come un'ombra e deruba le sue vittime senza alcun rischio...

La ripugnanza che suscita in Emile questo modo di agire, lo induce a incontrare Simon e persino a confidarsi con lui. Sconvolto da ciò che ha saputo, il poliziotto — vergognandosi dello stratagemma usato — si dimette.

Nel frattempo un quarto personaggio si è insinuato nell'avventurosa vicenda: Anna, insegnante di inglese. Donna sola, disponibile, è rimasta affasciata dalla personalità di Emile e — nell'udire l'appello di Simon alla televisione — ha sentito crescere in sé il bisogno di rendersi utile. Per questo dà la caccia a Simon, lo seduce; ma inutilmente, perché egli allontana subito la giovane donna.

Anna però è ostinata. Il suo modo di comportarsi allarma lo Sciacallo, che un giorno l'aspetta all'uscita della scuola per darle l'indirizzo dello strangolatore. Con questo, spera di far precipitare la situazione, conscio che adesso l'equilibrio dei suoi rapporti con Emile è minacciato. Anna si reca una prima volta da Emile: lo incontra sull'uscio di casa, ma resta come paralizzata. Se lo sguardo d'Emile l'affascina, la paura sul momento ha il sopravvento.

La tristezza colta negli occhi di Emile è dovuta al fatto che egli ha saputo

la verità su Simon: il giornalista, in cerca di un dialogo umano, in realtà non è che un volgare poliziotto. In lui crolla la fiducia nel mondo... Non sono più le stelle a illuminare la notte; ma i lampadari delle case, i lampioni delle strade. La realtà della fauna notturna gli si para davanti, sordida e spietata. Da quel momento, qualunque cosa può accadere. E succede.

Simon fa sì che Emile incontri lo Sciacallo e trasforma questo confronto in un duello mortale. Una volta che si saranno uccisi a vicenda, scompariranno con loro i possibili testimoni delle sue ambigue metamorfosi, senza dubbio perché possa seguire a proprio modo la strada aperta da Emile. Resta Anna: di nuovo sola, disperata, ma vigile. Tradirà Simon, l'aiuterà a concretare quanto ha in sé o, ancora una volta, fuggirà davanti al pericolo?

La ronda dei personaggi

Emile. Ha lo sguardo dell'infanzia.
È il caso che segna la sua vita. Per caso scappa, ribellandosi a un'ingiustizia dei genitori, ed è durante questa fuga che fa, nel cuore della notte, un incontro determinante, in cui si prefigurano le sue future ossessioni. Il trauma subìto fermenta dentro di lui per poi esplodere apertamente una trentina di anni più tardi. Pur non avendo la natura del criminale, almeno non nel senso usuale del termine, Emile strangola donne sole, stanche di vivere, nell'istintiva speranza di ritrovare quel lontano momento di grazia, in cui la Notte gli ha svelato i propri misteri. Di giorno le sue facoltà sono come addormentate: si risvegliano soltanto per avvertirlo di un pericolo o, al contrario, per prepararlo ai riti notturni. I suoi sensi sono esercitati a individuare, e quindi a cogliere di sorpresa, la prossima « partner ». Una parola, questa, che può stupire, non fosse che ogni volta la vittima accetta e, addirittura, desidera la morte.

La solitudine, alla quale la sua situazione lo condanna, non lo fa soffrire. Quello che non sopporta sono le imposizioni, la lotta per l'esistenza, il ritmo accelerato con cui scorrono le ore. È per questo che rifiuta ogni minimo legame con il giorno e il suo universo, in cui domina lo spirito d'emulazione spinto allo spasimo. Per contro, la distensione della notte gli porta un senso di pace, il bisogno di comunicare, e lo fa... a modo suo, con dolcezza mista a malizia.

L'intrusione, nella sua vita, di Simon porta a galla in lui un bisogno, insospettato, di confidenza che egli soddisfa prendendo a pretesto il proprio disgusto per lo Sciacallo. A conclusione del loro incontro, nasce una fulminea amicizia fra Emile e Simon, amicizia che avrebbe dovuto permettere allo strangolatore di superare pian piano le proprie ossessioni e di affrontare con coraggio le angosce del giorno.

Accaparrato da Anna, Simon invece non è capace di conservare la disponibilità necessaria. Emile, smarrito, lo sorveglia e scopre la sua vera identità, proprio quand'egli ha appena lasciato la polizia. Brutalmente strappato al mondo dell'infanzia dalla delusione, impara a conoscere il dolore e, nel corso di un'ultima notte, si abbandona alla conoscenza, alla voluttà, all'amore e alla morte, che fanno finalmente tutt'uno per lui.

Anna. Il tratto più notevole del suo carattere è il bisogno di sentirsi viva in rapporto agli altri.
Le sue curiosità non vengono in luce quand'è sola, fatta com'è per vivere in simbiosi. Ha sempre bisogno di calarsi in un « personaggio », non per ingannare i partner e ricavarne un qualche vantaggio, ma per esistere di volta in volta in un certo modo, scelto in funzione del suo compagno. E in questo l'aiuta il suo senso acuto, istintivo, di ciò che è necessario all'*altro.* Fra le tante, preferisce forse la parte di « innamorata », ma non è la sola che la tenta.
Era naturale che scegliesse la carriera scolastica; senza dubbio, è un'ottima insegnante. La dedizione in lei è un qualcosa di innato e persino di indispensabile, visto che, solo quando prende coscienza di se stessa come « complemento », acquista una dimensione.
L'apparente incoerenza della sua condotta non deve far pensare a una mancanza di intelligenza. È che non deve pianificare, orientare, la sua esistenza ma solo rettificarne la direzione a seconda degli incontri. Le sue capacità di riflessione e le sue energie le utilizza dunque per scopi precisi, ma limitati ogni volta nel tempo. Nessuna linea di condotta stabile; niente manovre che richiedano di continuo un tanto in più di sottigliezza, d'innocente machiavellismo o, a volte, persino di coraggio.
Il fascino è la sua arma più evidente, la sola di cui non fa mistero, che non cerca di dissimulare. In realtà, possiede anche una buona dose di logica, di lucidità e di energia, di cui però si serve solo a vantaggio degli altri. Abbandonata a se stessa, perde ogni slancio, non utilizza più le sue risorse spirituali e le vien meno anche il piacere — in lei così sviluppato — di curare se stessa. Tutto questo fa di lei un personaggio estremamente vulnerabile, a dispetto dell'apparenza brillante.
E se le circostanze lo vogliono, può diventare una di quelle sventurate in cui, a volte, lo strangolatore si imbatte nel silenzio della notte.

Simon. Ha occhi da bambino triste e mani da strangolatore.
Fin dalla prima infanzia, è sollecitato dalle forze oscure di ciò che gli hanno insegnato essere il male. Maltrattato dalla vita, preoccupato da uno strano richiamo interiore, che non riesce a definire e che tuttavia lo tiene nella propria morsa, lascia passare una dopo l'altra tutte le occasioni di salvarsi e si rinchiude in se stesso, in un muto e doloroso contraddittorio. Le donne, le evita pur non ignorandole ed è per una eccessiva paura di amarle, piuttosto che per la mancanza di desiderio, che le allontana. È probabile che l'incontro con Anna rappresenti la sua prima vera esperienza sessuale.
Entrato nella polizia per caso — o almeno così egli crede — si dedica al suo lavoro con scrupolosa onestà e con sconfinata coscienza professionale. Quando si parla di affidare a lui l'inchiesta sullo strangolatore, ha subito la sensazione, pur imprecisa e indefinibile, che questo criminale sia diverso dagli altri; che sia spinto da moventi, difficili a individuarsi, e che bisognerà ricorrere a un sotterfugio perché si tradisca. Si fa passare per giornalista e comincia a tendere la propria trappola con sottile decisione. Ben presto si accorgerà che la maschera, dietro la quale si è nascosto, è un alibi più verso se stesso che verso il criminale o la società, che intende purificare...

L'incontro con Emile sarà decisivo perché lo porta a individuare con orrore la sua strada: una strada presa, in un certo senso, a prestito...

Né l'amore di Anna, né l'amicizia o la fiducia di Emile e neppure il rispetto per una professione, che si affretta ad abbandonare, gli impediranno di perdersi per sempre in quella tragica notte, così differente e tuttavia così simile, alle notti di Emile.

Lo Sciacallo è un solitario.

Ha, innata, la coscienza della propria debolezza, della sua incapacità di imporsi agli altri. Può sopravvivere solo come parassita, senza domandare nulla, evitando ogni occasione d'incontro, di contatto con il mondo.

Due istinti lo dominano: la paura di agire e il bisogno di « essere », di vivere, nonostante questa paura. Quest'esistenza solitaria, intrisa di diffidenza, ha sviluppato in lui una capacità d'osservazione eccezionale. Non soltanto vede e sente tutto ciò che può essergli utile, ma coglie con intuito infallibile anche le intenzioni delle persone che osserva e i motivi da cui sono spinte.

Neppure su se stesso nutre più alcuna illusione. Sa perfettamente che, a causa della sua vigliaccheria, non ha un mezzo migliore per sopravvivere se non quello che la sorte gli ha miracolosamente offerto: derubare donne sconosciute, vittime di un altro. Derubarle senza rischio, senza violenza, senza rimorsi.

E tuttavia la sua perfetta conoscenza degli altri fa sì che, tra sé e loro, si creino necessariamente dei legami. Più tardi, al momento della crisi, si vede obbligato ad agire: la sua lucidità gli impone di sacrificare la vigliaccheria al compiersi, inevitabile, del destino.

Les jonquilles (Le giunchiglie)

regia: Paul Vecchiali - *sceneggiatura e dialoghi:* Noël Simsolo e Paul Vecchiali - *fotografia:* Georges Strouve - *musica:* « Requiem » di Maurice Durufle - *suono e missaggio:* Antoine Bonfanti - *montaggio:* Paul Vecchiali - *interpreti:* Yvon Lec (Léon), Odette Duc (Lucie), Liza Braconnier (Lise), Louise Rioton (Suzanne), Marcel Gassouk (Marcel), Michel Delahaye (Adolphe) - *produzione:* Unité Trois, Parigi - *origine:* Francia, 1972 - *durata:* 22 minuti, colore, 35 mm.

La ronda dei personaggi

Léon - Sessantasei anni. Magro, d'aspetto un po' severo. L'inattività lo spinge, a tratti, a comportarsi in modo avventato, provocando la disapprovazione dei familiari. Questo stato di cose contribuisce a mettere in evidenza il processo di sclerosi cerebrale, che si sta rapidamente sviluppando in lui.

Lucie - Sessantacinque anni. Seconda moglie di Léon. Viso ancora piacente, ma di donna che si è rassegnata, rinunciando a lottare. In famiglia, la sua posizione di « estranea » la porta a muoversi con una discrezione, che non di rado sconfina in una sorta di ripiegamento su se stessa. Piuttosto emotiva.

Marcel - Cinquant'anni. Genero di Léon. Di corporatura robusta. Pur essendo di carattere gioviale, si mostra sempre più irritato e infastidito dal comportamento di Léon. Non è da escludere che, sia pure in modo confuso, tema di riscontrare in sé gli stessi sintomi dell'incipiente vecchiaia.

Lise - Venticinque anni. Nipote di Léon e di Suzanne. Figlia di Marcel e di Louise. Molto vivace, è una ragazza moderna, buona di carattere, un po' intollerante.

Suzanne - Sessantatré anni. Prima moglie di Léon. Madre di Louise. Deve essere stata molto bella e ricca. La vita trascorsa in campagna con Léon è stata senza dubbio la sua « grande avventura », alla quale però è stata indotta a rinunciare dal gusto per gli agi e per la vita cittadina.

Louise - Figlia di Léon e di Suzanne. Moglie di Marcel. Ha tutta l'aria di essere una « figlia dell'amore ». Bella come Suzanne, le assomiglia soprattutto nel carattere: come lei, è fuggita non sopportando la vita al paese. Nel film appare solo in fotografia.

Cronologia

1906: Nascita di Léon a Noroy
1907: Nascita di Lucie a Noroy
1909: Nascita di Suzanne a Parigi
1910: Nascita d'Adolphe a Noroy
1922: Nascita di Marcel a Noroy
1927: Matrimonio di Léon e Suzanne
1927: Nascita di Louise, loro figlia
1929: Suzanne divorzia e fugge a Parigi
1930: Léon sposa Lucie
1939: Prima comunione di Louise
1946: Matrimonio di Louise e di Marcel
1974: Nascita di Lise, loro figlia
1949: Louise fugge a Parigi
1969: Morte di Louise

Léon ha sessantacinque anni: l'età della pensione anche per un contadino. Si è sposato una prima volta, con una donna di un altro ambiente, Suzanne, che l'ha abbandonato dopo avergli dato una figlia, Louise. Venduta la sua fattoria, si è risposato con Lucie e ora vive in una casa con un giardinetto, in compagnia della seconda moglie, di suo genero Marcel, e della nipotina Lise.
Quanto a Louise, se ne parla spesso: un certo mistero avvolge la sua assenza. Muore una parente e Léon decide di andare a Parigi per raccontare come si sono svolte le esequie al vedovo. Costui non è altri che suo cugino Adolphe, vecchio emiplegico, pensionato in una casa di riposo. Questa visita così triste e faticosa non può essere però l'unico scopo della sua rapida « corsa ». È che Léon cerca un mezzo per rintracciare sua figlia. Disperato, va persino a trovare la prima moglie, che all'inizio lo riceve con educata indifferenza; poi, irritata, lo caccia di casa. Il solo nome di Louise sembra ogni volta scatenare la collera della gente e provocare una sorta di paura negli interlocutori.
Léon ritorna a casa il giorno stesso. Durante la cena, fatto oggetto di sarcasmi da parte del genero, alla fine esplode: sì, vaneggia! Sì, sa bene che Louise è morta! Ma, alla sua età, avrà pure il diritto di « rifare » la vita a suo modo.
Marcel, Lise e Lucie abbassano la testa, imbarazzate. La ribellione di Léon non sarà, per caso, l'ultima? Ad attendere Léon è la libertà? O forse il freddo purgatorio dell'ospizio?

Femmes, femmes (Donne, donne)
regia: Paul Vecchiali - *sceneggiatura:* Noël Simsolo, Paul Vecchiali - *fotografia:* Georges Strouves - *suono:* Antoine Bonfanti - *musica:* Roland Vincent - *mon-*

taggio: Paul Vecchiali - *interpreti:* Hélène Surgère (Hélène), Sonia Saviange (Sonia), Michel Delahaye (dottore), Noël Simsolo (Ferdinand), Michel Duchassoy (Lucien), Huguette Forge, Jean-Claude Guiguet, Charles Level, Liza Braconnier, Henry Courseaux, Claire Versane, Marcel Gassouk - *produzione:* Unité Trois - *origine:* Francia, 1974 - *durata:* 122 minuti, BN., 35 mm. (dal 16 mm.) - sottotitoli italiano.

Si chiamano Hélène e Sonia. Avrebbero potuto chiamarsi Lisa o Alida e vivere, negli anni trenta, l'esistenza tumultuosa, appassionata, romantica delle dive. In una certa maniera l'hanno vissuta, questa esistenza, ognuna da parte sua nel buio di un cinema di provincia, l'occhio teso verso lo schermo; ragazzine timide, che oggi ricreano sulle pareti di casa le immagini sparite; ragazzine, che vogliono bruciarsi ai sortilegi del sogno e della commedia.

Hélène ha quarant'anni; Sonia quasi cinquanta. Abitano insieme uno strano appartamento con le finestre sul cimitero di Montparnasse. Una scenografia semplice, però con la presenza ossessiva di fotografie delle grandi « stars » e di alcuni ricordi di teatro, alle pareti. Hélène e Sonia si sono incontrate alla Scuola di teatro e da allora sono amiche. Amicizia inalterabile nonostante Julien, che sposò l'una, poi l'altra, poi una terza attrice. Troppo lucida per accettare i compromessi quotidiani del mestiere, Hélène ha deciso di « rinunciare ». Lavora a casa: piccoli lavori di sartoria, copiatura di indirizzi. Ciò le consente di vivere al riparo dal mondo esterno. Come aiuto, lo champagne. Hélène trova, nel berlo con misura, una grazia e una leggerezza particolari.

Sonia è più latina, più « densa », e anche più patetica. Lei non ha rinunciato: appuntamenti, prove, « feuilletons », la fanno uscire spesso di casa dove Hélène l'aspetta ogni sera; attenta ma anche inquieta custode dell'equilibrio comune.

Insieme recitano: piccole scene che offrono a un pubblico immaginario o a loro stesse, imitando o inventando situazioni, sentimenti, che hanno forse vissuto, provato, ma di cui si liberano senza la minima rivalità. Menzogne e verità segrete nascono sotto l'occhio fisso, attento o furbo, delle mitiche dive che sono il loro « décor »: pubblico passivo — contagioso — che a poco a poco perderà la sua passività.
La casa dove abitano le due donne è a due piani. Hélène e Sonia stanno al primo. Al piano terreno Ferdinand che litiga sempre con la moglie.
Al secondo piano vive la vecchia proprietaria, malata, che incontrano qualche volta per le scale. Sonia e Hélène si divertono di tutto, ridono ad ogni occasione come bambine, cercando di non drammatizzare la loro situazione. Finalmente ci sono le « visite »: il mondo esterno sotto la forma di persone comiche e poetiche. Ogni personaggio crea la sua musica, le sue canzoni — canzoni che vengono cantate in presa diretta, in quanto passaggio espressivo dal recitativo all'aria — dando al film un aspetto di commedia musicale.

All'improvviso, intorno a Hélène e Sonia tutti scappano come presi da un'epidemia e la vecchia proprietaria muore. Circondate dal deserto, Hélène e Sonia, senza soldi né lavoro, continuano i loro giochi. Sonia parte

per un recital in provincia, dove scopre un'ennesima evasione: l'alcool. Quando torna, Hélène cerca di impedire questa nuova passione, ma Sonia — meno intelligente — va sempre fino in fondo a tutti i giochi. Poi l'appartamento si vuota di ogni cosa da bere o da mangiare e le due donne sono costrette ad affrontare la strada: recitano la parte di prostitute o di ladre, senza cedere minimamente al dramma.
Adesso si presenta la minaccia di un « delirium tremens ». Tragedia? Commedia?
Qualche mese dopo Sonia sembra guarita; Hélène l'accoglie con serenità. D'improvviso un colpo di scena: Julien è morto e lascia una vera fortuna alle sue tre vedove. Adesso Hélène e Sonia sono ricche; si vestono come le star delle pareti e improvvisano un banchetto, che sembra allegro. Ma per chi? Si guardano. Si capiscono.
Le grida di Sonia, le risate di Sonia, la dolcezza di Hélène, le risate di Hélène, l'emozione di Hélène... ancora le grida di Sonia, il vino, lo champagne, il cimitero assolato... di nuovo le grida, poi i rantoli di Sonia... E queste donne, queste donne alle pareti, come icone che sognano di celebrare, con Hélène e Sonia, il rito supremo della Commedia.

« Oui, croyez-moi, pour vivre dans la vérité, jouez la comédie... ». Albert Camus

Da un'intervista con Paul Vecchiali a proposito di *Femmes, femmes*

D.: *Nei suoi film, l'ottica con cui guarda i personaggi non consente la minima certezza riguardo le loro motivazioni. La natura stessa delle loro azioni appare ambigua: sincerità? Commedia? Sogno?*

R.: Non ho mai pensato che il cinema dovesse essere una « lezione di cose ». Io non cerco la sicurezza. I miei film li faccio anzitutto per pormi delle domande, e non per risponderVi. Tocca allo spettatore trarre le proprie conclusioni; a me, offrirgli i mezzi più diversi, ma anche più possibilisti per individuare le risposte. Evito la psicologia tradizionale e diffido di una drammaturgia o di un racconto troppo elaborato. La ragione è semplice: nella vita non controlliamo la continuità psicologica degli esseri, che ci passano vicino, e la natura delle azioni di cui siamo testimoni non si può definire con certezza.

D.: *Femmes, femmes racconta la storia di due attrici. Perché il titolo è al plurale?*

R.: Questa genericità tende a spiegare come, da Sonia Saviange (donna) opposta a Hélène Surgère (donna), si possa dedurre un comportamento — legato al mimetismo — tipico delle donne in generale.

D.: *Le donne sono tutte delle commedianti, secondo lei?*

R.: Forse, ma la scelta del mestiere di attrice non ha una funzione simbolica. Mi permette di mostrare le due donne nell'esercizio della loro professione senza lasciare il chiuso del loro appartamento.

D.: *Non è piuttosto « particolare » questo mestiere in ordine a quanto lei si propone nel film?*

R.: In assoluto, sì. Tuttavia mi è sembrato che, conoscendo abbastanza bene il modo di vivere delle attrici, fossi meglio in grado di ritoccare le situazioni troppo particolari. D'altra parte, se è vero che non tutte le donne arrivano al punto di affiggere alle pareti l'immagine dei loro idoli, non per questo sono meno condizionate da tale mimetismo conscio o inconscio. E ciò nella misura in cui — fatto importante — la loro esistenza quotidiana spalanca ampie aree di disponibilità che le rendono facilmente influenzabili.

D.: *Tra le situazioni, che le due attrici propongono, ve ne sono alcune che le sembrano più probabili di altre?*

R.: Intende dire che alcune di queste situazioni potrebbero essere realmente vissute, mentre altre soltanto recitate? No. Come ho già detto, io stesso mi pongo la domanda ogni volta. Non posso affermare niente. Lo spettatore è libero di scegliere, tra i fatti esposti, quelli che gli sembrano reali.

D.: *Non pensa che la « mise en scène » comporti necessariamente delle interpretazioni e quindi limiti le possibilità di scelta dello spettatore?*

R.: Qui come altrove, la « mise en scène » equivale all'opinione di uno spettatore: il primo... Certo, da quel chè facciò, si devono poter dedurre le mie scelte; ma, più sarà difficile individuarle, tanto più penserò che il mio film sia riuscito.

PAUL VECCHIALI nato il 28 aprile 1930 in Corsica, ad Ajaccio, segue i corsi di ingegneria alla Ecole Polytechnique, dove si diploma nel 1953.
1961, *Les petits drames* - sceneggiatura, regia, montaggio - 16 mm., BN, non sonorizzato, 88'; 1962, *Les roses de la vie* - sceneggiatura, regia - 35 mm., BN, 19'; 1963, *Le récit de Rebecca* - sceneggiatura, regia, dal « Manoscritto trovato a Saragozza » di J. Potocki - 35 mm., colore, 37; 1963, *Désormais* - produzione Les films de Gion, montaggio - regia: Denis Epstein - 35 mm., BN, 13'; 1963, *La bête du vaccares* - primo assistente alla regia - *regia:* Denys Colomb De Daunant; 1964, *Les mauvaises fréquentations* - produzione - *regia: Jean Eustache* - 40'; 1964, *Passeport diplomatique* - primo assistente alla regia - *regia:* Robert Vernay; 1964, *L'or du duc* - primo assistente alla regia - *regia:* Jacques Baratier; 1965, *Les ruses du diable* - sceneggiatura, regia - 35 mm., BN e colore, 106'; 1967, *Les premières vacances* - regia - 16 mm., colore, 26'; 1968, *Les animaux malades de la science* - regia - TV. Reportage sugli animali da laboratorio - 16 mm., BN, 26'; 1969-1970, *Reservé aux curieux* - serie TV per bambini (Reportages); 1970, creazione della società di produzione Unité Trois in società con Liliane de Kermadec e Guy Cavagnac; 1970, *L'étrangleur* - sceneggiatura, produzione, regia - 5 mm., colore, 95'; 1972, *Prenez garde aux moroses* - regia. Sceneggiato TV da un testo di Félicien Marceau - 16 mm., colore, 26'; 1972, *Les Jonquilles* - sceneggiatura, regia, produzione, montaggio - 35 mm., colore, 22'; 1972-1973, *Clignotant* - serie TV per i ragazzi, r.v.m.; 1974, *Albert Camus* - documentario TV. Regia - 16 mm., colore, 92; 1974, *Femmes, femmes* - sceneggiatura, produzione, regia, montaggio - 35 mm. (dal 16 mm.), BN, 122'; 1974, *Change pas de main* - inizio lavorazione in dicembre - Sceneggiatura, regia - 35 mm., colore.

IL TELEFILM

BREVE ANTOLOGIA DEL TELEFILM TEDESCO-OCCIDENTALE

Esempi

Il telefilm: le discussioni teoriche furono vivaci e apparentemente sconvolgenti all'inizio, oggi sono più sopite ma più in profondità. È cinema? È televisione? La televisione è puro veicolo di diffusione, o il suo stesso modo di diffondere influisce sui contenuti? E le tecniche, fino a che punto incidono sulle realtà, condizionano o spingono gli autori? Hanno gli autori veramente raccolto segni differenzianti, fra il loro modo di esprimersi in cinema e il loro modo di esprimersi in televisione?
Tutti questi e molti altri sono alcuni dei temi — vecchi e da rivedere — che in prosieguo di lavoro, nei mesi e negli anni a venire, il settore cinema-spettacolo televisivo della Biennale dovrà affrontare e affronterà.
Per testimoniare se non altro una presenza in questo ordine di idee, e nella carenza obiettiva di tempo utile per un lavoro organico e approfondito, proponiamo agli spettatori e agli osservatori alcuni esempi retrospettivi di telefilm tedesco occidentale.
La Repubblica Federale è tuttora fra i primi posti in questo settore e la sua produzione è scarsamente nota a pubblico e critica. Peter Lilienthal, regista di *La victoria*, è stato ed è uno dei nomi più significativi fra gli autori televisivi. Senza pretendere in alcun modo di allestire una « retrospettiva » di film per altro ancora attuali, non sfuggirà tuttavia nei film che presentiamo la coerenza di una ricerca di stile e di mezzi, di moduli legati alla metafora da un lato e dall'altro al gusto espressionista di una cultura radicata. Perfino una allusione ironica sorvegliata e ambigua fa capolino all'interno di alcune delle opere di Lilienthal, che non mancano mai — con intervento di campo diretto o mediato — di legarsi a una precisa presa di coscienza morale e civile.
Anche autori meno noti portano il telefilm tedesco a un livello di cura spettacolare e di dignitoso mestiere che ha molto da insegnare al cinema medio tedesco (che in realtà ha ben scarsa presenza, assorbito appunto dalla televisione: tanto che è diventato pornografia più o meno mascherata) e al cinema medio di altri paesi, il nostro non escluso.

PROGRAMMA

Lunedì 21 ottobre: *Seraphine* e *Guernica* - Peter Lilienthal
Martedì 22 ottobre: *Abschied* e *Claire* - Peter Lilienthal
Mercoledì 23 ottobre: *Verbrechem mit Vorbedacht* - Peter Lilienthal
Giovedì 24 ottobre: *Der Jaïder* - Volker Vogeler e Ulf Miehe
Venerdì 25 ottobre: *Marie* - Hans W. Geissendörfer

Seraphine oder Die Wundersame Geschichte der Tante Flora
regia: Peter Lilienthal - *sceneggiatura:* Peter Lilienthal (da un racconto di David Perry) - *fotografia:* Friethyn Hyde - *montaggio:* Frederike Badekow - *interpreti:* Heinz Meier, Joachim Roecker, Else Ehser, Adolf Rahe, Kate Jenike - *produzione:* Sender Freies Berlin - *distribuzione:* Polytel International - *durata:* 50 minuti, BN, 35 mm., 1964.

Il racconto di David Perry, ridotto da Lilienthal senza che ne vadano persi gli umori grotteschi, narra le curiose avventure di un invisibile mostro marino dall'angelico nome.

Seraphine offre l'opportunità al proprietario di una vecchia pensione di sbarazzarsi della propria invadente zia che amministra a suo talento la casa. Quando agli inattesi ospiti — proprietari del mostro — è accordato il permesso di « parcheggiarlo » nel cortile, l'imprudente zia, cui invano si raccomanda di non sporgersi troppo, viene ingloriosamente inghiottita.

Guernica
regia: Peter Lilienthal - *sceneggiatura:* Peter Lilienthal (dall'omonimo atto unico di Fernando Arrabal) - *fotografia:* Gert Süss - *montaggio:* Annemarie Weigand - *scenografia:* Renate Meduna - *interpreti:* Heinz Meier, Annamarie Schradiek, Friedrich Mertel - *produzione:* Sender Freies Berlin - *distribuzione:* Polytel International - *durata:* 34 minuti, BN, 16 mm., 1966.

È la trasposizione televisiva di un atto unico di Arrabal, e il cui emblema è la frase che compare a chiusura dell'opera: « Ogni ora ferisce, e l'ultima uccide ».

Guernica racconta dunque la vicenda di due coniugi che, mentre infuria l'incursione aerea che distruggerà la piccola città spagnola, s'aggrappano ai loro banali e futili problemi personali perché la spaventosa tragedia che sta dissolvendo il loro mondo sopravanza nettamente il loro senso della realtà e la loro capacità di comprensione.

Abschied (Addio)
regia: Peter Lilienthal - *assistente regia:* Annemarie Weigand - *soggetto:* Günter Herburger - *sceneggiatura:* Peter Lilienthal - *fotografia:* Michael Ballhaus - *montaggio:* Annemarie Weigand - *scenografia:* Günter Naumann - *musica:* Albert Mangelsdorff - *interpreti:* Max Heufler (Kurt), Angelika Hurwicz (Luise), Andrea Grosske (Sonja), Peter Nestler (Horst), Ingrid Manstaedt (Isolde) - *produzione:* Sender Freies Berlin - *distribuzione:* Polytel International - *durata:* 73 minuti, BN, 35 mm., 1965.

Kurt conviveva con Klara, la padrona della casa in cui lui abitava. Klara è morta. Kurt arriva in ritardo ai funerali, senza volerlo — dice. Klara lascia una figlia, Sonja, separata dal marito che dice di amarla ancora. Sonja si è sentita cacciata di casa quando Kurt vi è entrato, e non riesce a superare per lui un vecchio rancore, che anzi si accentua quando Klara muore. Ella accusa Kurt di essere stato un peso per la madre e gli dice che la madre avrebbe voluto liberarsi di lui: a dimostrazione di questo gli fa notare che c'erano lavori in corso in casa, per sistemare delle stanze da affittare e mandare via Kurt.

Kurt dice di non credere a questo, e afferma di non avere nulla da rimproverarsi, avendo dato a Klara tutta la protezione e l'affetto di cui lei aveva bisogno: anzi, ha venduto la sua automobile per poter comperare per la tomba di Klara una bella e grande pietra tombale. Kurt spinge poi la padrona di una lavanderia a gettoni, una donna sola che ha affittato una stanza a Sonja e a un'amica, a cacciare alcuni dipendenti che, dice, la sfruttano troppo. Sembra farsi strada in Kurt, con una sua aria tutta triste e perbene, l'idea di insediarsi presso di lei.

Claire

regia: Peter Lilienthal - *sceneggiatura:* Peter Lilienthal e George Moorse (dal racconto « Mother, let me go to swim » di Patrick Quentin) - *fotografia:* Gerhard Vandenberg - *montaggio:* Siegrun Utherhard - *scenografia:* Günter Naumann - *musica:* David Lyvelyn - *interpreti:* Siegrid Johanson, Boy Gobert, Elfriede Irall, Rolf Zander, Jan Andreff - *produzione:* Sender Freies Berlin - *distribuzione:* Polytel International - *durata:* 37 minuti, BN, 35 mm., 1966.

Il noto « giallista » Patrick Quentin è l'inventore della vicenda che vede John prigioniero dell'amore possessivo della madre.
A trentasette anni, egli incontra una giovane donna che gli chiede di scegliere definitivamente tra l'amore per lei e quello per la madre. Anzi, gli suggerisce addirittura di trovare il modo di disfarsi della anziana Claire. John sembra acconsentire all'idea. Ma il progetto viene letteralmente capovolto non appena la vecchia madre giunge a far visita ai due. John, totalmente succube, interviene personalmente a consumare il crimine.
Sullo sfondo di questa assurda storia si muovono due assurde figure, quelle di Pauli e Buzzi, che costantemente tramano attentati e assassinii, nessuno dei quali va ad effetto.
Solo alla fine ci si accorge del tipo di connessione che li lega alle vicende di John.

Verbrechnen mit Vorbedacht (t.l. Crimine con premeditazione)

regia: Peter Lilienthal - *sceneggiatura:* Peter Lilienthal e Piers Paul Ried (da una novella di Witold Gombrowicz « Transantlantik ») - *fotografia:* Gerhard von Bonin - *scenografia:* Günter Neumann - *montaggio:* Siegrun Jäger Uterhard - *musica:* David Lywelyn - *interpreti:* Wadim Glowka, Gerhard Sprunkel, Maria Schanda, Joseph Martinzenock, Gustav Bockz - *produzione:* Sender Freies Berlin - *distribuzione:* Polytel International - *durata:* 75 minuti, BN, 35 mm., 1967.

Tratto da « Transatlantik » di Witold Gombrowicz, il telefilm narra la vicenda di un giudice istruttore il quale ha da risolvere alcune questioni di proprietà con un ricco latifondista che vive in campagna, il signor Katz.
Giunto nella villa nel cuore della notte, il giudice apprende che il proprietario è morto improvvisamente: per un attacco di cuore, si dice. Dopo lo smarrimento iniziale, egli comincia a tessere pazientemente le fila delle sue indagini che si concluderanno, secondo consuetudine, con il trionfo della verità.

PETER LILIENTHAL

1929 Nasce a Berlino il 27 novembre.

1939 Emigra in Uruguay, a Montevideo. Terminati gli studi, si impiega in banca. Frequenta un Cineclub. Partecipa alla realizzazione di un cortometraggio sullo sfruttamento delle domestiche.

1954 Torna per tre mesi a Berlino. Prende contatto con la Scuola Superiore di Belle Arti.

1955 Collabora alla realizzazione di *El joven del Trapecio volante*, un film sperimentale.

1955 Ritorna a Berlino, avendo ottenuto una borsa di studio per frequentare il corso di Pittura e Arti figurative, e poi quello di Fotografia sperimentale e film, alla Scuola Superiore di Belle Arti.

1958 *Studie 233* (film d'animazione).

1959/61 Assistente alla regia e alla produzione per la Suedwestfunk Baden-Baden (SFB).

1959 *Im Handumdrehen verdient* (primo cortometraggio televisivo per la SFB).

1960 *Die Nachbarskinder* (primo sceneggiato televisivo per la SFB).

1961/64 Regista alla SFB.

1961 *Der 18. Geburtstag* e *Biographie eines Schokoladentages* (scen. tel.).

1962 *Stück für Stück* (scen. tel.), *Picknick im Felde* (scen. tel. da un atto unico di Fernando Arrabal) e *Schule der Geläufigkeit* (scen. tel.).

1963 *Striptease* (scen. tel. dalla « pièce » di Slawomir Mrozek) e *Guernica — Jede Stunde verletzt und die letzte tötet —* (scen. tel. dall'atto unico di Fernando Arrabal).

1964 Regista presso l'emittente « Berlino libera ».
Das Martyrium des Peter O'Hey (scen. tel. dalla « pièce » di Slawomir Mrozek), *Marl - Portrait einer Stadt* (film documentario per la Westdeutscher Rundfunk III. Programma mai andato in onda) e *Seraphine - oder die wundersame Geschichte der Tante Flora* (scen. tel.).

1965 *Abschied* (scen. tel. dal racconto « Waldfriedhof » di Guenter Herburger) e *Unbeschriebenes Blatt* (scen. tel.). Premio televisivo della Deutsche Academie der Darstellenden Kuenste di Francoforte per *Seraphine.*

1966 Insegnante all'Accademia tedesca per il cinema e la televisione di Berlino.
Der Beginn (telefilm) e *Abgruende — Claire e Robert —* (telefilm in due parti).
Attore in *Der Findling* di George Moorse.

1967 *Ein Verbrehen mit Vorbedacht* (telefilm da un racconto di Witold Gombrowicz).

1968 *Tramp* (premio della critica televisiva) e *Horror* (telefilm).

1969 *Malatesta* (lungometraggio).

1970 *Die Sonne angreifen* (telefilm); Bundesfilmprewis per *Malatesta.*

1971 *Jacob von Gunten* (telefilm) e *Noon in Tunesia* (cortometraggio sul jazz).

1972 *Start Nr. 9* (documentario); attore in *Tote Taube in der Beethovenstrasse* di Samuel Fuller.

1973 *Shirley Chisholm for Presidente* (documentario) e *La Victoria* (lungometraggio).

1974 Lavora a *Ikarus.*

Der Jaïder (Il bracconiere)
regia: Volker Vogeler e Ulf Miehe - *sceneggiatura:* Volker Vogeler e Ulf Miehe - *fotografia:* Gerhard Vandenberg - *scenografia:* Günther Naumann - *interpreti:* Gottfried John, Rolf Zacher, Louis Waldon, Siegi Graue, Joachim Regelien, Art Brauss, Fred Stillkrauth, Ulrich Hasz, Klaus-Theo Gärtner, Johannes Schaaf, Anfried Krämer, Katharine Lopinski, Chrischa Huber - *produzione:* Bavaria Atelier Gesellschaft, colore, 35 mm.

Siamo negli anni successivi alla guerra franco-prussiana del 1870-'71.
Der Jaïder (Jaïder è forma antica e ora dialettale per Jäger = contadino) è la storia di un reduce sulla trentina, Jennerwein, contadino e ottimo tiratore, che in patria non riesce più a trovare lavoro, come parecchi altri. Le circostanze, l'ingiustizia sociale fanno di quest'uomo un ribelle. Siamo in autunno. Licenziati dai padroni, che in inverno non hanno più bisogno di braccia, spinti dalla fame, Jennerwein ed i suoi compagni, dei poveracci come lui ma anche più poveri di spirito, involgariti e quasi senza più dignità formano una piccola banda che campa di espedienti, ormai soprattutto di bracconaggio.
Diretto antagonista di Jennerwein è Baptist Meier, suo ex compagno d'armi, che, dopo essere rientrato con lui dal fronte francese ed aver vissuto per un certo tempo come lui ai margini della legalità, è riuscito a trovare lavoro come cacciatore al servizio del conte. Per riuscire gradito al padrone Meier comincia a perseguitare senza esclusione di colpi il bracconiere Jennerwein ed i suoi uomini, che si difendono come possono.
Nel film viene appunto rappresentato con estrema crudezza il momento culminante di questa guerra senza quartiere, che per giorni vede impegnati su un fronte i « potenti », il conte aiutato dalle guardie forestali e dalla gendarmeria, dall'altro gli « oppressi », Jennerwein ed i suoi (Petrus, Anderl, Bastian, Mathias, Sepp), sostenuti e protetti dall'omertà dei contadini, dal popolo che non può accampare diritti. Il tutto in un'atmosfera costantemente tesa, da « western », dove il dialogo è essenziale, quasi inesistente, il commento sonoro ridotto al minimo, l'ambiente drammatico sempre desolato.
All'inizio del film, una carrozza conduce il colonnello Gerstäcker, comandante della gendarmeria, al castello del conte, che lo attende per conoscerlo e per concertare con lui un piano di azione contro i ribelli.
Il sole splende sulla strada di campagna, sul fiume; si ode la voce del cocchiere del conte, Johannes, un uomo di mezza età piuttosto male in arnese, come del resto la sua carrozza, che illustra all'ospite il paesaggio ed i suoi abitanti: « Questa è la strada del conte, questi sono i suoi campi, questa è la sua acqua, questi i suoi boschi, questa la sua gente »... Poco dopo l'arrivo, Johannes si avvierà verso l'aperta campagna.
Al castello, il conte ed una fanciulla bionda accolgono il colonnello, mentre Baptist Meier attende pazientemente di venire ricevuto a sua volta. Il conte ed il colonnello parlano di Jennerwein; il conte mostra all'ospite dei bersagli di legno, « il biglietto da visita » di quelli che erano stati i suoi cacciatori, i soldati con i quali avevano vinto la guerra, e che ora sono i compagni di Jennerwein, i ribelli da colpire. Anche Meier viene ammesso alla conversazione; in lontananza si ode uno sparo: riconoscono Jennerwein, il bracconiere che non sbaglia un colpo.

Siamo già al crepuscolo. Nel bosco Jennerwein ed i suoi mangiano attorno al fuoco. Dei passi annunciano l'avvicinarsi di Johannes che viene, impacciato e pauroso, ad avvisare Jennerwein che Meier e la vecchia guardia forestale Sixtus lo stanno cercando e che i gendarmi gli fanno la posta. Il sole si alza sulla riserva; la banda attende, la faccia coperta di nerofumo; si odono degli spari. La macchina inquadra Jennerwein che torna dai suoi tenendo sulle spalle un animale ucciso. Si odono dei passi e appare Sixtus, la guardia, che intima a Jennerwein di alzare le mani. Jennerwein non ubbidisce e Meier gli spara alle spalle, da dietro un albero, e lo ferisce. Mentre qualcuno dei compagni soccorre Jennerwein caduto sul sentiero, gli altri cominciano a dare la caccia a Meier, dopo essere piombati su Sixtus, che verrà trascinato in riserva, finito e seppellito in un formicaio; uno strano « padrenostro », recitato alla rovescia, accompagnerà la sepoltura di Sixtus. Nella pianura Petrus e Bastian alla guida di un carro cercano di portare al sicuro Jennerwein, nascosto sotto al fieno; la corsa folle è accompagnata per un tratto da Johannes, che giura di non averli traditi, urla che gli ridiano i cavalli, che altrimenti lo impiccheranno. Verranno fermati al crepuscolo, davanti ad una garitta nel bosco, da due gendarmi che frugheranno a lungo nel fieno, prima di lasciar proseguire il carro.
L'indomani, nel sole del mattino, in aperta campagna, Meier attende, con due gendarmi. Avanza un erpice, lo guida Georg, il fratello di Jennerwein: un po' più giovane di lui, ha una testa da Cristo, il naso lungo, occhi pieni di tristezza, più che di odio. Meier gli chiede dove sia nascosto Jennerwein, lo minaccia di morte; Georg è colpito dalla sicurezza, dalla calma di Meier, ma risponde evasivamente, a volte con ironia, alle sue domande.
In una casa di riposo per invalidi, forse un vecchio convento, in uno stanzone sporco alle cui pareti quadri rappresentano scene di guerra, il conte alla guerra, Bismack, ecc., una piccola folla di poveracci aspetta il rancio; fra loro l'« invalido », l'eroe di Metz, una strana figura di uomo sulla quarantina, seduto su un carretto trainato da cani, con la vecchia giacca militare carica di onorificenze e l'aria selvaggia. Meier cerca con ogni mezzo di estorcere a questi disgraziati notizie su Jennerwein, sulla sua banda, ma, nonostante le minacce nessuno tradisce; cominciano a battere con i cucchiai sulle gavette mentre dietro alle sbarre delle finestre si intravvedono garzoni del conte che scherniscono i poveracci.
Jennerwein, in pieno sole, in una cava di pietra, si appoggia ad una stampella; parla con il dottore, con dei bambini che gli hanno preparato una sorpresa, uno spaventapasseri che ha la faccia di Meier. A Jennerwein, ospite nella casa del dottore, l'Invalido rivela che Meier ha scoperto il nascondiglio della sua donna, Agnes, e della loro figlia, una bimbetta di circa cinque anni, sordomuta; Meier è là e lo aspetta al varco, è una trappola.
Mentre Jennerwein, pieno di furore e di paura, corre a fatica per un declivio verso il nascondiglio di Agnes, gli si parano davanti alcuni uomini; Jennerwein non li conosce, ma loro conoscono lui. Uno gli porge un fucile mai visto prima d'allora da quelle parti, un Winchester. « Abbiamo fatto una colletta — dice —. È un fucile venuto dal nuovo mondo... là ci

cacciano i bufali e gli indiani. E se gli indiani hanno il fucile, sparano su quelli che gli rubano i bufali... Prendilo, ti servirà. »
Jennerwein continua la corsa faticosa. Nei pressi della capanna nella quale Agnes, sorvegliata da Meier, attende e prega, Jennerwein ha uno scontro con due gendarmi di guardia e li uccide. Sotto il sole alto, fra le rocce, l'azione si svolge lenta, l'atmosfera è tragica, piena di suspense. Jennerwein avanza verso la capanna; spara, come per provocare Meier. La porta della capanna si apre: appare Agnes, seguita da Meier che si fa scudo della bambina. Prima che Jennerwein possa agire, Meier colpisce a morte alle spalle Agnes e fugge. Nella luce del crepuscolo Jennerwein con la figlia per mano spinge a valle una carretta con i cadaveri dei due gendarmi da lui uccisi. Poi andrà alla fattoria dove lavora il fratello Georg e gli affiderà la figlia; ha giurato vendetta.
Intanto al villaggio, dopo il ritrovamento del carro con i gendarmi, si interrogano all'osteria i compagni di Jennerwein, si comincia a dargli la caccia. Comanda l'operazione il colonnello della gendarmeria, che discute con Meier su come condurre l'azione. Il colonnello ha mandato una pattuglia alla fattoria dove lavora Georg, sicuro di trovarvi Jennerwein; già prima Meier aveva ordinato alla sua gente di cercare Georg ed il cadavere del vecchio Sixtus. La pattuglia dei gendarmi riuscirà infatti a catturare Georg, a trascinarlo via, legato con una fune al carro che trasporta la bara di Sixtus. Seduta sulla bara, la figlia di Jennerwein asssiterà muta alla lunga scena silenziosa.
Jennerwein scende al villaggio, fa irruzione nella casa delle guardie forestali, torna sulla strada; sotto alla giacca tiene il Winchester. Nella piazza sembra che nulla sia accaduto; gendarmi bivaccano, all'ombra di una casa, seduto dietro a un tavolo, il colonnello scrive una lettera. Nessuno sembra dare importanza a Jennerwein che si avvia lentamente verso il sagrato, entra nella chiesa, dove vede la bara di Agnes, e l'invalido. Il colonnello dà ordine alla gendarmeria di accerchiare la chiesa. Dall'interno l'invalido urla ai gendarmi di fermarsi, poi spara, ma cade crivellato con i suoi cani.
Jennerwein è riuscito a fuggire, continua a cercare Meier. Dopo una folle corsa attraverso la campagna arriva ad un fienile, alla cui porta Georg è stato crocefisso dagli uomini di Meier. Sullo spiazzo, davanti al fienile, il carro che aveva trasportato la bara di Sixtus; sul carro la figlia di Jennerwein, con gli occhi bendati. Seminascosto da lei Meier attende, col fucile puntato; si fa scudo della bambina. Dopo una lunga sparatoria, durante la quale Jennerwein ferisce un cacciatore di Meier mentre gli altri fuggono, Jennerwein costringe Meier a retrocedere fino alla porta del fienile, ad aprirla e ad entrare. Non ci sono più colpi nel Winchester; lentamente Jennerwein appicca il fuoco al fienile.

VOLKER VOGELER, nato nel 1930, regista del film della Günter-Herburger *Das Bild* (Il quadro), *Die söhne* (I figli), *Tanker*, e del film televisivo *Varna*, per il quale ebbe insieme con Helmut Krapp il premio Jakob Kaiser 1970 per il « migliore soggetto di film televisivo in lingua tedesca », si occupa da lungo tempo dell'argomento trattato nel film *Der Jaïder.*
Il suo coautore è Ulf Miehe, nato nel 1940. Per lui, autore dei racconti « Die Zeit in W und anderswo » (Il tempo in W e altrove), 1968, del volume di porno-

grafia politica « Ab sofort liefern wir folgende Artikel auf Teilzahlung » (Consegnamo subito il seguente articolo o con pagamento rateale), 1969, del romanzo « Der König der Raketnmänner » (Il re degli uomini razzo), pubblicato da Piper nel 1971, *Der Jaïder* è il primo film televisivo, se si esclude la collaborazione a *zwischen uns beiden* (Tra noi due) di Rys Adrians, con la regia di Roger Fritz.

Marie

regia: Hans W. Geissendörfer - *sceneggiatura:* Hans W. Geissendörfer e Klaus Baedekerl - *fotografia:* Robby Müller e Martin Schäfer - *scenografia:* Hans Gailling - *interpreti:* Maria Schell, Anna Martins, Lis Verhoeven, Heinz Bennet, Wilfried Klaus, Heinrich Stroh, Ilona Grübel - *produzione:* Bavaria Atelier Gesellschaft, München - *durata:* 95 minuti, colore, 35 mm., 1972.

Stoccarda 1963. Marie, una ragazza di diciassette anni, vive con il padre in un appartamento di città, squallido e trascurato. Vivono assieme da quando il padre, ammalato di cuore da molti anni, si è separato dalla madre che è proprietaria di una farmacia in un paese di campagna dove esercita anche come medico. Marie è una ragazza introversa e silenziosa e il rapporto con il padre è fatto di brevi parole e, forse, di incomprensione; l'unica cosa che li unisce è l'affetto e l'abitudine della vita in comune.

L'azione si apre su un momento della vita tra Marie e il padre: la ragazza, prima di andare a scuola, usa come stimolante la medicina del padre, e sarà questa che, qualche ora più tardi, la farà star male durante la visita di un insegnante che viene a casa per aiutarla a riparare i cattivi voti in inglese.

La madre viene a farle visita, e Marie esce con lei per andare a comperare un cappotto; ma è chiaro che fra le due donne non c'è confidenza, anzi c'è una evidente reciproca incomprensione. Al ritorno, Marie tenta con il padre un approccio di sincerità: ella sa che il padre si vede con un'altra donna, Annette, e gli chiede di incontrarla ma egli rifiuta, timoroso della figlia. Ma ben presto qualcosa cambia; una mattina, in classe, Marie apprende la morte del padre stroncato da un infarto; e questo fatto la scuote all'interno anche se apparentemente la lascia apatica.

Segue il funerale e una riunione di famiglia durante la quale Marie si accorge che le gocce per il cuore del padre sono misteriosamente scomparse. Marie continua a vivere nella casa vuota, curiosa delle cose del padre il quale, inspiegabilmente, teneva nascosta la sua vecchia pistola di guerra sotto il letto.

Marie vaga da sola, entra in un cinema e alla fine si fa portare in taxi fino all'aeroporto per vedere partire gli aerei. Ma l'aeroporto è chiuso. Al ritorno nella casa vuota, quando ormai cede al sonno, sente aggirarsi nei corridoi misteriosi personaggi che non riesce ad identificare.

Marie rimane nella casa fino al termine dell'anno scolastico; essa è rimandata in due materie e, nel giorno stesso delle votazioni, riceve una lettera postuma indirizzata al padre. È una lettera di Annette che è assai preoccupata e che rispecchia i timori del padre di venire assassinato da persone che egli teme.

Marie chiama la madre, le legge la lettera ed essa la richiama immediata-

mente nella sua casa. L'ambiente nella casa della madre è idillico, in netto contrasto con il precedente; le viene presentato un insegnante, Robert, che l'aiuterà a presentarsi agli esami; ma l'atmosfera si guasta il pomeriggio stesso quando Marie, passeggiando in giardino, viene avvicinata da Annette che le chiede di parlarle. L'incontro avviene la sera, ma viene interrotto dalla tempestiva e apparentemente casuale apparizione di Robert.

Ma intanto la situazione precipita: il giorno seguente, durante una solitaria passeggiata col cane, Marie scopre, guardando all'interno di una baita, che la madre e Robert sono chiaramente legati da un rapporto affettivo; essa si allontana colpita dalla scena e viene raggiunta da Annette che le rivela i suoi sospetti sulla morte del padre.

Secondo Annette il padre è stato ucciso dalla madre perché in possesso di documenti compromettenti sulla sua attività. Ella infatti, durante la guerra, aveva aiutato, in qualità d'infermiera, un certo numero di donne ad abortire ed una di esse era morta per sua mano. La madre aveva fatto questo per poter condurre una vita brillante e di stampo filonazista, che l'aveva poi portata a ripudiare il marito divenuto soltanto un peso.

La donna era poi evidentemente giunta alla determinazione di eliminarlo nel timore che venisse scoperta la verità anche sul fatto che ella non era in realtà abilitata ad esercitare la professione medica.

I sospetti di Annette sono per Marie quasi certezza: in un attimo quadrano molti avvenimenti strani come il malore causatole dalle gocce del padre, la loro sparizione e le visite misteriose nella casa.

Così, dopo essersi confidata con Robert, si precipita nel vecchio appartamento dove trova i documenti nella gabbia della cocorita. Qui sopraggiunge però, con Robert, la madre, la quale pretende i documenti dalla figlia; ma, alla precisa accusa di assassinio che Marie le rivolge, la madre crolla raccontando la sua versione della verità. Durante la guerra ella esercitava come infermiera, quando un giorno il marito si era presentato con la cugina, che era medico, incinta di tre mesi. Ella l'aveva pregata di aiutarla ad abortire. Ma nel corso dell'operazione era sopravvenuto un bombardamento, la donna era morta dissanguata ed era stata fatta sparire in seguito sotto le macerie di una casa. Il marito aveva poi utilizzato gli attestati della cugina per far apparire come medico la moglie infermiera ed erano questi i documenti che erano serviti a tener in piedi fra i due, per anni, il ricatto.

Marie si alza, lascia i documenti e si allontana dalla casa. Invano la madre implorante cerca di trattenerla.

HANS W. GEISSENDÖRFER è nato in Franconia nel 1941. Ha studiato germanistica, arte teatrale, filosofia e scienze politiche. Dopo una serie di lunghi viaggi in Europa, Asia e Africa, si è dedicato al cinema, prima con film underground e documentari, poi con film a soggetto: *Der Fall Lena Christ* (Il caso Lena Christ), 1967-68; *Jonathan*, 1969; *Eine Rose für Jane* (Una rosa per Jane); *Carlos*, 1971.

KLAUS BAEDEKERL è nato nel 1947, ha studiato sociologia all'Università di Monaco, e fa il critico cinematografico per il Süddeutsche Zeitung, e fa parte del comitato di redazione della rivista « Filmkritik ».

CINEMA SVIZZERO OGGI

Tanto sconosciuto che è di moda. Sconosciuto al punto che in Italia il pubblico non vede un film svizzero da decine d'anni, ignora tutto del movimento che da più di un lustro fa di questa cinematografia uno dei fenomeni più interessanti del cinema europeo contemporaneo, mentre ai critici è dato di passare da una rassegna all'altra a incontrare opere di Tanner e di Soutter, di Schmid e di Goretta per raccontarne a chi è destinato, per imperscrutabili destini, a non vederle.
Ora *L'invito* di Claude Goretta, importato dall'Italnoleggio Cinematografico, sarà visto nel quadro delle manifestazioni della Biennale, ed è il primo film del nuovo cinema svizzero — presente a Venezia non certo come una retrospettiva esauriente, ma con esempi d'autore, appunto — che il pubblico italiano può vedersi nelle sale del circuito commerciale.
Nel quadro delle manifestazioni della Biennale, gli spettatori (se vinceranno il freddo dell'incipiente inverno veneziano e se crederanno di manifestare un interesse più volte conclamato ma ancora in attesa di completa risposta pratica) avranno la possibilità di vedere o di rivedere « campioni » di autori di prim'ordine, autori che sentono vivissima la loro condizione di favore, dalla quale cercano di riscattarsi con un vivo impegno morale e culturale, non di rado nelle forme del paradosso. È un cinema non consueto sugli schermi di ogni giorno, ma i problemi di condizione spirituale e sociale che tale cinema affronta sono a noi vicinissimi.
Ancora più nostri sono i problemi della emigrazione italiana in Svizzera, toccati da mediometraggi e lungometraggi cinematografici e televisivi girati per lo più nel Canton Ticino, e a loro volta non favoriti neppure all'interno del « boom » internazionale di cui si giova il cinema svizzero più ricco e fortunato (quello di lingua francese innanzitutto, e quello di lingua tedesca).
È anche questo un modo per inserire la Biennale — e il cinema e la televisione della Biennale — sia in discorsi di cultura e di estetica sia nel vivo della realtà sociale e spirituale in cui viviamo. Questi film « entrano in presa diretta » a volte sotto entrambi gli aspetti, a volte con uno solo dei due punti di vista. Uno dei modi, comunque, uno dei tanti « segni di vita » della Biennale '74.

PROGRAMMA

Siamo italiani
regia: Alexander J. Seiler - *sceneggiatura:* Alexander J. Seiler - *fotografia:* Rob Gnant - *montaggio:* June Kovach - *suono:* in presa diretta - *interpreti:* lavoratori italiani, cittadini e funzionari svizzeri - *produzione:* Seiler-Gnant - *origine:* Svizzera, 1963-64 - *durata:* 79 minuti, BN, 35 mm.

Braccia sì, uomini no
soggetto e sceneggiatura: Peter Ammann - *fotografia:* René Burri, Jimmy Glasberg - *montaggio:* René Martinet - *produzione:* « Magnum Films » in coproduzione con « Productions Télévisions Rencontre », Losanna e Enrico Marussig, Roma - *origine:* Svizzera, 1970 - *durata:* 50 minuti, colore, 16 mm.

Lo stagionale

regia: Alvaro Bizzarri - *sceneggiatura, fotografia, montaggio:* Alvaro Bizzarri - *interpreti:* operai immigrati del gruppo « Colonia Libera Biel » e amici dell'autore - *produzione:* Colonia Libera Italiana Biel - *origine:* Svizzera, 1972 - *durata:* 52 minuti, BN, 16 mm.

Il rovescio della medaglia

regia: Alvaro Bizzarri - *sceneggiatura:* Alvaro Bizzarri - *interpreti:* operai stagionali, funzionari e abitanti della città di Bienne - *produzione:* Cin. Indipendente - *origine:* Svizzera, 1973 - *durata:* 50 minuti, BN, 16 mm.

Cerchiamo per subito operai, offriamo...

regia, fotografia e montaggio: Villi Herman - *commento:* Giovanni Orelli - *musica:* « La Comune » Dario Fo, Milano - *origine:* Svizzera, 1974 - *durata:* 68 minuti.

Matrimonio di lavoratori

regia: Robert Boner - *sceneggiatura:* Robert Boner - *fotografia:* Renato Berta - *interpreti:* Lucia ed Enzo Butera, Dore De Rosa, Maria Auguanno, Vito Auguanno - *produzione:* Georg Janett e Robert Boner - *origine:* Svizzera, 1974 - *durata:* 26 minuti, BN, 16 mm.

Emigrati

regia: Remo Legnazzi - *sceneggiatura:* Remo Legnazzi - *fotografia:* Fritz Maeder - *suono:* Marlies Graf - *interpreti:* immigrati e loro familiari - *produzione:* Legnazzi - Dipartimento federale dell'Interno e città di Berna - *origine:* Svizzera, 1974 - *durata:* 55 minuti, colore.

Il treno rosso

regia: Peter Ammann - *soggetto:* da un'idea di Peter Ammann - *fotografia:* Jimmy Glasberg - *suono:* Raymond Adam - *montaggio:* Jacques Morzier - *produzione:* Peter Ammann con il « Département Fédéral de l'Intérieur », la TV svizzera e il Bayrischer Rundfunk - *origine:* Svizzera, 1972 - *durata:* 87 minuti, colore, 16 mm.

Heute nacht oder nie (Questa notte o mai)

regia: Daniel Schmid - *sceneggiatura:* Daniel Schmid - *fotografia:* Renato Berta - *suono:* Jeti Grigioni - *montaggio:* Ila von Hasperg - *interpreti:* Ingrid Caven, Voli Geiler, Peter Chatel, Igor Jozsà, Peter Kern, Harry Bär, Beatrice Stoll, Rosemarie Heinikel, Viktor Latscha, Irene Olgiati, Peter Christian Bener, Anna Fadda, Léonie Küng, Angelica Pross, Liz Panama, Bohumil M. Octabecz, Silvio Pasquarelli, Peter Hartmann - *produzione:* Daniel Schmid - *origine:* Svizzera, 1972 - *durata:* 90 minuti, colore, 35 mm.

Le milieu du monde (Il centro del mondo)

regia: Alain Tanner - *sceneggiatura:* Alain Tanner, John Berger - *fotografia:* Renato Berta - *suono:* Pierre Gamet - *montaggio:* Brigitte Sousselier - *musica:* Patrick Moraz - *scenografia:* Serge Etter - *interpreti:* Olympia Carlisi (Adriana), Philippe Leotard (Paul), Juliet Berto (Juliette), Denise Perron (la padrona del caffè), Jacques Denis (Marcel), Roger Jendly (Roger), Gilbert Bahon (il padrone del garage) - *produzione:* Citel-film Genève - Action Films Paris - *origine:* Svizzera, 1974 - *durata:* 120 minuti, colore, 35 mm.

Hannibal
regia: Xavier Koller - *sceneggiatura:* Xavier Koller, con la collaborazione di Hans Schmid - *fotografia:* Hans Liechti - *suono:* Aldo Gardini - *montaggio:* Heinz Berner - *musica:* Jonas C. Haefeli - *interpreti:* Markus Mislin, Fred Tanner, Anestis Vlahos, Maria Giouroussi, Frangoulis Frangoulis, Werner Lässer, Hans-Rudolf Twerenbold, René Seiler, Othmar Hauser, Gody Kaegi, Johanna Bossert, ecc. - *produzione:* Filmteam Zuerich Ag, con la collaborazione del Dipartimento federale degli Interni, della Televisione Svizzera, del Cantone di Aargau, della città di Zurigo e della H.R. Willner Ag - *origine:* Svizzera, 1972 - *durata:* 150 minuti, BN, 35 mm.

Alfred R. — Ein leben und ein Film (Alfred R. — Una vita e un film)
regia: Georg Radanowicz - *soggetto:* Georg Radanowicz, Xavier Koller, Giovanni Blumer, Urs Lüthi - *fotografia:* Werner Zuber (16 mm.), Georg Radanowicz (S 8, gonfiato) - *suono:* Christoph Wirsing, Werner Zuber - *montaggio:* Heinz Berner, Georg Radanowicz, Werner Zuber - *musica:* Steve Lacy, con Irène Aebi, Steve Potts e Anton Bruhin - *testo:* Giovanni Blumer, letto da Christoph Schwegler - *interpreti:* Xavier Koller - *produzione:* Czadinawor-Nemo - *origine:* Svizzera, 1971-1972 - *durata:* 99 minuti, BN, 16 mm.

La salamandre
regia: Alain Tanner - *sceneggiatura:* Alain Tanner, con la collaborazione di John Berger - *fotografia:* Renato Berta, Sandro Bernardoni - *suono:* Marcel Sommerer, Gerard Rhône - *musica:* Patrick Moraz, Main Horse Airline - *montaggio:* Brigitte Sousselier, Marc Blavet - *interpreti:* Bulle Ogier, Jean-Luc Bideau, Jacques Denis, Véronique Alain, Daniel Stuffel, Marcel Vidal, Violette Fleury, Dominique Catton, Pierre Walker, Mista Préchac, Janine Christophe, Guillame Chenevière - *produzione:* SVOCINE, Alain Tanner, Gabriel Auer - *durata:* 128 minuti, BN, 35 mm.

Les arpenteurs (Gli agrimensori)
regia: Michel Soutter - *sceneggiatura:* Michel Soutter - *fotografia:* Simon Edelstein - *suono:* Marcel Sommerer - *montaggio:* Joële van Effenterre - *musica:* Brahms (Intermezzi, Opus 117, n. 2 e 3), Schubert (Fantasia in fa min) - *interpreti:* Marie Dubois (Alice), Jean-Luc Bideau (Léon), Jacques Denis (Lucien), Jacqueline Moore (Ann), Michel Cassagne (Max), Armen Godel (l'avvocato), Germaine Tournier (la madre di Alice), Nicole Zufferey (la moglie di Lucien), Benedict Gampert (il fidanzato di Alice), William Jacques (il brigadiere Painlon), Constantin e Simon (i due bambini) - *produzione:* Groupe Cinq e TV - *origine:* Svizzera, 1972 - *durata:* 80 minuti, BN, 35 mm.

James ou pas
regia: Michel Soutter - *sceneggiatura:* Michel Soutter - *fotografia:* Simon Edelstein - *suono:* Marcel Sommerer - *montaggio:* Yvette Schladenhaufen - *musica:* Guy Bovet e Frédéric Chopin - *interpreti:* Harriet Ariel, Jean-Luc Bideau, Serge Nicoloff - *produzione:* Groupe Cinq - *origine:* Svizzera, 1970 - *durata:* 80 minuti, BN, 35 mm.

L'escapade (La scappata)
regia: Michel Soutter - *dialoghi e sceneggiatura:* Michel Soutter - *fotografia:* Simon Edelstein - *suono:* Marcel Sommerer - *montaggio:* Joële van Effenterre - *musica:* Guy Bovet e brani da Domenico Scarlatti - *missaggio:* Peter Begert - *scenografia:* Serge Etter - *interpreti:* Philippe Clevenot, Marie Dubois, Antoinette Moyat, Jean-Louis Trintignant, Georges Wot - *produzione:* Citel Films Genève/Planfilm e Saint-André-des-Arts - *origine:* Svizzera, 1973 - *durata:* 90 minuti, colore, 35 mm.

Rischio d'evasione
regia: Markus Imhoof - *soggetto e sceneggiatura:* Markus Imhoof - *fotografia:* Eduard Winiger, Hans Liechti - *suono:* Hans Kuenzi, Peter Brodbeck - *montaggio:* Marianne Jaeggi, Markus Imhoof - *interpreti:* Wolfram Berger, Mathias Habich, Maja Stolle, Hans Gaugler, Sigfrit Steiner, Roger Jendly, detenuti del penitenziario di Basilea - *produzione:* Nemo Film Spa, con un contributo del Dipartimento Federale - *origine:* Svizzera, 1974 - *durata:* 105 minuti, colore, 35 mm.

La Paloma
regia: Daniel Schmid - *sceneggiatura:* Daniel Schmid - *fotografia:* Renato Berta - *montaggio:* Ila von Hasperg - *suono:* Luc Yersin - *musica:* Gottfried Huensberg; canzoni « Shangai » e « You came along », interpretate da Ingrid Caven e Béatrice Stoll - *interpreti:* Ingrid Caven (la Paloma), Peter Kern (il marito), Peter Chatel (l'amante), Bulle Ogier (la madre), Jérôme-Olivier Nicolin (la forza dell'immaginazione), Beatrice Stoll (la proprietaria del bordello), Ludmilla Tucek, Manon, Irène Olgiati, Roland Jouby, Pierre Edernac, Peter Christian Bener - *produzione:* Citel Films Genève - Artco Film Zurich - Film du Losang (Barbet Schroeder) - *origine:* Svizzera, 1973 - *durata:* 97 minuti, colore, 35 mm.

L'invitation (L'invito)
regia: Claude Goretta - *soggetto e sceneggiatura:* Claude Goretta e Michel Viala - *fotografia:* Jean Zeller - *montaggio:* Joële van Effenterre - *musica:* Patrick Moraz - *suono:* Paul Girard - *scenografia:* Yanko Hodjis - *interpreti:* Michel Robin (Rémy Placet), Jean-Luc Bideau (Maurice Dutoit), Jean Champion (Alfred Lamel), Pierre Collet (Pierre Colland), Corinne Coderey (Simone Char), Rosine Rochette (Hélène Jacquet), Jacques Rispal (René Mermet), Neige Dolski (Emma Debonveau), Cécile Vassort (Aline Thévoz), François Simon (Emile), Lucie Aveany (Marguerite Placet-Blanchard), William Jacques (il vicino), Roger Jendely (il ladro), Gilbert Costa (il poliziotto) - *produzione:* Groupe Cinq - Citel Films Genève, Plan-Film Paris - *origine:* Svizzera, 1973 - *durata:* 100 minuti, colore, 35 mm.

CINEMA COMUNICAZIONE INTERVENTO
SEZIONE GESTITA DALLE ASSOCIAZIONI CULTURALI DI BASE

PROGRAMMA

Convegno-dibattito sulla biennale
(sempre alle ore 9,30 al cinema S. Margherita)
Venerdì 25: Rapporti con l'associazionismo
Sabato 26: Rapporti con il territorio
Domenica 27: Proposte di lavoro

Il videotape: Esperienze
(sempre alle ore 15,30)
Sabato 26 al cinema S. Margherita; domenica 27 al Tendone di Mestre
Videonastri su: Colonia estiva per i figli dei lavoratori della Montedison - Processo dell'olio di colza - Movimento contadino nella zona di Castelfranco V. - Handicappati - Sindacato di polizia.

Il videotape: Interventi
(sempre alle ore 15,30)

Sabato 26 al Tendone di Mestre; domenica 27 al cinema S. Margherita
Videonastri su: Marghera - Venezia/Castello

I diversi modi di comunicare un fatto
La strage dell'Italicus

Venerdì 25 ore 15,30 al cinema S. Margherita; sabato 26 ore 18,30 al Tendone di Mestre

Film con dibattito
(sempre alle ore 21)

Giovedì 24: cinema Moderno
Venerdì 25: Tendone di Mestre
E cominciò il viaggio nella vertigine di Toni De Gregorio

Giovedì 24: Tendone di Mestre
Vermisat di Mario Brenta

Venerdì 25: Cinema S. Margherita
General Idi Amin Dada di Barbet Schroeder

Sabato 26: cinema S. Margherita
Fascista di Nico Naldini

Sabato 26: Tendone di Mestre
Le occupazioni occasionali di una schiava di Alexander Kluge

Domenica 27: cinema Moderno
Femmes, femmes di Paul Vecchiali

Domenica 27: Tendone di Mestre
L'ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale di Gian Vittorio Baldi

Le proposte dell'Associazionismo

Accettando l'invito rivolto dalla Biennale a tutte le associazioni culturali di base operanti nel settore cinematografico, il Centro studi cinematografici, la Federazione italiana dei Cineforum, la Federazione italiana dei circoli del cinema e l'Unione circoli del cinema dell'Arci hanno formulato unitariamente una proposta di intervento che si articola nel programma esposto qui di seguito.
Per chiarire il significato della proposta stessa, va richiamato anzitutto il tipo di attività e di impegno che caratterizza le quattro associazioni ognuna delle quali ha una sua storia ed una sua collocazione specifica nel contesto politico-culturale italiano, ma anche, in comune con le altre, un impatto con la realtà da cui sono venute emergendo sempre più spesso, soprattutto negli ultimi anni, sostanziali concordanze di linea.
Comune, in particolare, è stato ed è lo sforzo inteso a fare dell'associazionismo culturale non un'aggregazione puramente organizzativa di esperienze chiuse in ghetti elitari o comunque emarginate dalle tensioni in atto nella nostra società, ma, al contrario, una forza operante nella logica del movimento di massa, con obiettivi di mobilitazione e di intervento su tutti i problemi connessi all'incidenza dei mezzi di comunicazione nella dialettica storica tra la scelta della conservazione e quella del cambiamento.

In questo quadro, oltre ad un naturale allargamento della propria sfera di interessi dal settore cinematografico a quelli delle più varie forme di comunicazione, l'attività delle quattro Associazioni è venuta polarizzandosi attorno all'esigenza di radicali modifiche del rapporto fra produzione e fruizione dei materiali comunicativi, modifiche riassumibili nella messa in causa del concetto stesso di « pubblico », inteso come insieme di consumatori passivi del prodotto informativo-spettacolare, per sostituirlo con la realtà delle forze sociali quali protagoniste attive della comunicazione, in tutte le sue fasi.

Da qui, la lotta alle strutture produttive e distributive privatistiche, operanti per la loro natura nella logica del profitto e volte quindi a mantenere la comunicazione entro le regole condizionanti dei meccanismi di mercato, ma anche le iniziative volte alla trasformazione delle stesse strutture « pubbliche », troppo spesso ridotte ad una funzione complementare rispetto a quelle private o comunque poco aperte ad una reale partecipazione di base.

Evidenti, a questo punto, le ragioni dell'interesse delle associazioni per la Biennale, in quanto istituzione culturale pubblica nella quale si ravvisano possibilità di apertura nel senso anzidetto, stando agli indirizzi tracciati nel programma quadriennale e già in qualche misura verificabili in questa prima fase sperimentale.

È appunto tale verifica che interessa attualmente le associazioni e che le ha portate ad essere presenti con una propria proposta, al di fuori di ogni responsabilità di co-gestione, che al momento non potrebbe non risultare per lo meno prematura.

Per quanto riguarda la manifestazione veneziana nel suo insieme, infatti, va precisato che le associazioni non vi hanno svolto alcun ruolo (la presentazione, nella sezione « Film: conoscenza e dibattito », di alcune delle pellicole di proprietà dell'Arci e della Federazione Cineforum è avvenuta su richiesta del Settore cinema e spettacolo televisivo della Biennale, richiesta accolta solo in termini di messa a disposizione delle pellicole stesse, senza intervento nei criteri e nei modi della loro utilizzazione, anche per la difficoltà oggettiva di distogliere per un periodo di tempo troppo lungo i militanti delle varie associazioni dalle attività che, in questa stagione, li tengono impegnati nelle rispettive realtà locali), mentre si sono assunte direttamente la responsabilità anche operativa della Sezione Cinema-comunicazione-intervento, che si svolge dal 24 al 27 ottobre nei termini qui di seguito illustrati.

Rimandando alla lettura delle pagine seguenti, per una maggiore informazione sui contenuti della nostra proposta, ci limitiamo a indicarne qui i criteri ispiratori.

1. Per i film, non si è ritenuto — anche per le difficoltà oggettive derivanti dalla ristrettezza dei tempi disponibili e quindi dall'impossibilità di una larga consultazione degli associati — di procedere ad una scelta di titoli o di autori, puntando su quelli disponibili nell'ambito della sezione in corso, per intervenire nei dibattiti successivi alle proiezioni serali ai fini di esemplificare e al tempo stesso di verificare con il pubblico veneziano la metodologia abitualmente adottata dalle associazioni nell'utilizzazione dei materiali cinematografici.

2. Per quanto riguarda l'allargamento, di cui si è detto sopra, dell'interesse delle Associazioni dal cinema agli altri mezzi di comunicazione, si è puntato sul videotape come sul mezzo in questo momento più atto, al di fuori di ogni mitizzazione del mezzo in sé, ad essere utilizzato in termini di coinvolgimento e di responsabilizzazione dai protagonisti stessi degli avvenimenti e dei problemi fatti oggetto della comunicazione; un pomeriggio sarà perciò dedicato alla presentazione ed alla discussione di alcuni videonastri già realizzati in precedenza, da intendere sia come materia di riflessione sull'uso del videotape in sé, sia come stimolo al dibattito su alcuni temi di interesse locale e generale; un secondo pomeriggio sarà invece riservato ai videonastri realizzati in concomitanza con le manifestazioni in corso, appunto come esperienza di collegamento della Biennale alla realtà veneziana e come sperimentazione di uso partecipato del videotape.

3. Per evidenziare la globalità dell'intervento che si concretizza nell'attività abituale delle Associazioni e, al tempo stesso, per confrontare questo tipo di intervento con le impostazioni interdisciplinari prospettate in sede di Biennale, un terzo pomeriggio si articolerà sull'esemplificazione e sull'analisi dei diversi modi in cui è stato « comunicato » un determinato fatto (più precisamente la strage dell'Italicus).

4. Infine, come momento di verifica del rapporto delle associazioni con la Biennale e di approfondimento delle prospettive future, si svolgerà — nelle mattinate di venerdì 25, sabato 26 e domenica 27 — un Convegno sul tema « Associazionismo, partecipazione, Biennale », aperto al pubblico e per il quale si conta in particolare sull'apporto delle organizzazioni del movimento operaio, al fine anche di verificare la validità o meno di alcune proposte concrete delle associazioni, riguardanti per un verso l'allargamento dell'attività della Biennale al territorio veneto (su cui si è realizzata anche un'inchiesta partecipata, che sarà presentata ai partecipanti attraverso la videoregistrazione) e, per l'altro verso, il respiro internazionale che va dato ad un'istituzione culturale interessata a problemi di interesse così generale quali sono quelli riassumiblii nella dimensione « pubblica » della comunicazione.

L'utilizzazione dei film

Come si è detto nella presentazione, le associazioni non hanno proceduto ad una scelta del film da presentare, ma si sono orientate su un intervento che consentisse di applicare le loro metodologie nei dibattiti successivi alle proiezioni serali in programma per la sezione « Arricchimento culturale ». Stante però il fatto che, per tre delle quattro serate dal 24 al 27 ottobre, erano in programma film di uno stesso autore, si è ritenuto opportuno — per ovvie ragioni di diversificazione della materia da discutere — utilizzare uno solo di questi e sostituire gli altri due con opere già apparse in precedenza nella stessa sezione.
Così, nella prima e nell'ultima sera ci si atterrà al programma in corso al Cinema Moderno intervenendo nel dibattito gestito dagli organizzatori

della sezione in parola. Nelle altre due serate, invece, al cinema Santa Margherita verranno presentati due film già passati al Moderno *(General Idi Amin Dada* di Barbet Schroeder e *Fascista* di Nico Naldini) ma il dibattito sarà direttamente gestito dalle associazioni. Le serate al tendone di piazza Candiani a Mestre, a loro volta, saranno impostate sulla proiezione di film già presentati a Venezia in altre sezioni e i dibattiti saranno sempre gestiti dalle associazioni.

Il videotape: Esperienze

Colonia estiva per i figli dei lavoratori della Montedison

Il videonastro sulla colonia estiva di Pallanza è stato realizzato nella prima settimana di luglio di quest'anno, nel corso di uno stage di formazione per animatori cinematografici organizzato dalla FICC, in collaborazione con la Società umanitaria di Milano nel Centro residenziale di Meina. Sulla base di informazioni raccolte casualmente, il gruppo di lavoro (formato da alcuni quadri della Federazione italiana dei circoli del cinema), ha cercato di realizzare una documentazione audiovisiva delle caratteristiche e delle condizioni di gestione di una colonia estiva per i figli dei lavoratori della Montedison di Porto Marghera e Mestre.
Nonostante la resistenza della struttura a permettere l'indagine (e in parte anche per questo) emergono una serie di elementi atti a denunciare carenze e limiti nella conduzione, di tipo burocratico-autoritario, della colonia estiva. Dalla analisi e discussione del nastro effettuato nel corso dello stage è emersa la necessità di completare l'intervento registrando le reazioni, i commenti, le prese di posizione delle organizzazioni dei lavoratori più direttamente interessati.
La presentazione di questo nastro nell'ambito della Biennale, ai lavoratori di Porto Marghera, costituisce perciò il completamento del lavoro di documentazione e di analisi. Il nastro, della durata di circa 20', viene presentato nella sua integrità, con i suoi limiti di carattere tecnico, anche per documentare i possibili risultati di un'esperienza condotta da « non professionisti », che utilizzano per la prima volta un nuovo strumento di lavoro; e per mantenere le caratteristiche proprie di una « esercitazione pratica », non fine a se stessa, ma aperta alla ricerca e all'analisi di problemi che ci riguardano tutti.

Olio di Stato

Il 19 aprile 1974 finisce in galera l'ing. Chiari, titolare di una delle maggiori industrie alimentari italiane, per aver prodotto e smerciato olio di « semi vari » estratto invece unicamente dalla colza, olio ritenuto da ampi settori della ricerca scientifica nazionale ed internazionale dannoso alla salute, in quanto determina nei tessuti degli accumuli di grasso che danneggiano il cuore e i reni, arrestano la crescita, procurano sterilità, impotenza e anemia, causano l'ipertrofia della tiroide, ecc.
Il processo per direttissima prende l'avvio dall'invito di alcuni scienziati che, riuniti a congresso a Bologna, escono dalla logica chiusa della ricerca

scientifica istituzionalizzata e si rivolgono alla Magistratura sollecitando provvedimenti. Così per la prima volta, la ricerca scientifica trova un'attuazione pratica. Tutto questo ha indotto il Cineforum trevigiano, che opera in ambito locale a livello di contro-informazione, a filmare tutto lo svolgimento del processo usando il video-tape, vista anche la limitata capienza della sala del tribunale.
Questo nastro ha assunto maggior qualità d'informazione, in quanto dal processo sono emerse non solo le responsabilità del singolo industriale, ma anche quelle della classe politica garante degli interessi economici privati e che agisce sotto la pressione di gruppi economici internazionali, a discapito addirittura della salute pubblica. Inoltre, il pretore che ha condotto il processo è stato sottoposto prima ad un attacco da parte della stampa borghese; tendente a screditarlo sul piano personale, e quindi sottoposto a due distinti procedimenti disciplinari da parte del ministero di Grazia e giustizia e della magistratura.
Questo nastro utilizza una parte del materiale registrato in sede di processo, presentando una serie di commenti ufficiali e interviste di un sindacalista e di un esponente di Magistratura democratica. Il Cineforum trevigiano in questa maniera vuol offrire degli spunti di dibattito sui seguenti temi:
— conflitto tra magistratura e politica
— stretto legame esistente tra potere legislativo e potere economico, che permette al capitale di raggiungere i più alti profitti
— « neutralità » (o neutralizzazione) della ricerca scientifica.

Il movimento contadino nella zona di Castelfranco Veneto

Il nastro è realizzato dal collettivo di Controinformazione del Cineforum « Vincenzo Gagliardi » di Cornuda e dal Coordinamento dei comitati contadini di base di Castelfranco Veneto.
L'intervento è stato costruito nel movimento dei contadini, che sta nascendo e sviluppandosi in provincia di Treviso, al fine di costituire un elemento della coscienza di classe del movimento e di essere di fatto una memoria visiva delle lotte dei contadini. Il nastro, della durata di trenta minuti, di fatto è centrato sulla manifestazione promossa dai comitati il 10 settembre a Castelfranco e comprende numerose interviste ai contadini, per tentare di capire le motivazioni della manifestazione.
Il nastro è stato « montato » inserendo alcune sequenze a commento delle interviste e inserendo « l'audio » in alcune interviste mal riuscite, intervistando gli stessi personaggi e mettendo un minimo di colonna sonora. Si prevede di utilizzare il nastro come contro-informazione in assemblee operaie, contadine e studentesche e come momento per la costruzione della coscienza di classe del momento e come momento della crescita e dello sviluppo della soggettività operaia e contadina, intesa come momento che gli operai e i contadini hanno di riconoscere in termini di classe la realtà che li circonda.

C'è una scuola anche per Roberto

Il nastro nasce dall'incontro con una classe di scuola elementare, in cui

un maestro, Franco Somacher, da anni va perseguendo e realizzando l'obiettivo del reinserimento degli handicappati.
Alla fine di un anno scolastico, dopo incontri e discussioni sulla necessità di coinvolgere le famiglie dei ragazzi nella problematica di nuovi modelli educativi, abbiamo individuato nel videotape l'unica maniera di affrontare e risolvere il problema di una comunicazione che non incidesse in maniera distorcente sul soggetto della comunicazione stessa.
La telecamera, anche a motivo della grossa maturità della classe, è subito divenuta un arredo « generico » della classe senza creare alcun momento di tensione e di esibizionismo. Questo anche perché per una decina di giorni prima dell'intervento, un membro dell'équipe, Flavio Ambrosini, ha vissuto quasi integralmente le giornate di lavoro e di gioco dei ragazzi.
Oltre alle immagini di pura documentazione della migliore manualità esibita da Roberto Pollini rispetto ad altri suoi coetanei nelle stesse condizioni, si è tentato di indicare nel rapporto globalmente diverso tra educatore e ambiente-classe la condizione per un reale cambiamento di punto di vista sul problema del reinserimento di handicappati.
Il nastro è stato trasmesso durante un'assemblea dei genitori della classe di Franco Somacher, e nel corso dei programmi di « Teleunità », la televisione a circuito chiuso che ha funzionato nel corso del festival provinciale dell'Unità di Parma.

Sindacato di polizia

Il nastro, realizzato nella prima decade dell'ottobre 1974, intende documentare una realtà poco nota mediante l'intervento diretto di alcuni protagonisti: il sindacato di polizia.
Attraverso alcune interviste (di Fedeli — direttore del periodico « Ordine Pubblico » — e di alcuni sottufficiali di P.S.) emergono le condizioni assurde e illogiche in cui versa uno dei settori « più sfruttati » del nostro assetto sociale — quello dei poliziotti appunto — condizioni che indicano in maniera precisa le motivazioni che hanno portato alla necessità di costituire un sindacato di polizia. Vi sono anche alcune prime indicazioni su come il sindacato può e deve operare, soprattutto per modificare il rapporto fra la polizia e i cittadini e quali devono essere le basi per poter attuare un diverso collegamento con il movimento operaio.
Le condizioni in cui è stato realizzato il nastro sono una prima ed immediata testimoinanza della situazione in cui versa il corpo di polizia italiano. Tutti gli intervistati, infatti, sono costretti a nascondere il proprio volto e a ricorrere a questi espedienti per poter rivendicare quei diritti fondamentali che sono comunemente accettati come base della vita e della dignità umana.

Il videotape: Interventi

Marghera

Il contenuto del nastro riguarda l'attacco ai livelli occupazionali nel nostro paese, con particolare riferimento alla Cassa integrazione nella quale so-

no stati posti i più di mille operai dipendenti della Montefibre di Marghera. In questo modo, oltre a proporre un tema di sicuro interesse per una zona fortemente industrializzata come quella di Marghera, si vuole anche indicare un modo nuovo di produrre informazione utilizzando uno strumento che la tecnologia avanzata ci ha messo a disposizione: il videoregistratore. È di questo secondo aspetto che ci si occuperà spiegando come si è arrivati alla realizzazione del nastro.

Il tema dell'intervento è uscito da una serie di incontri che abbiamo avuto con esponenti delle organizzazioni sindacali dei lavoratori; così pure la gestione della sua realizzazione, in quanto tutti i contenuti sono stati proposti da rappresentanti del consiglio di fabbrica della Montefibre e del Petrolchimico, dopo una serie di dibattiti attorno al problema. La stessa presenza poi si è avuta nel momento delle riprese e nella fase di montaggio del materiale girato. In questo modo si è assicurato un completo controllo da parte di coloro che vivono la realtà che si vuole rappresentare, eliminando la mediazione manipolatrice di gruppi di esperti che intervengono dall'esterno.

Lo scopo è quello di fare in modo che la classe operaia abbia uno strumento in più per raggiungere l'obiettivo della trasformazione della società (obiettivo per il quale è sempre stata impegnata in continue lotte) attraverso una informazione che spinga ad una mobilitazione generale organizzata intorno all'obiettivo di lotta. Questo modo di operare può essere del resto comune ad altre realtà della vita civile, quali ad esempio la scuola, i quartieri, ecc.

Venezia/Castello

L'informazione relativa alla legge speciale per Venezia ha avuto sui quotidiani nazionali ampio spazio, ma il dibattito è sempre stato teorico e mai calato nella realtà dell'utenza. Questa la ragione per cui i Comitati popolari di Campo Ruga e Secco Marina, venuti a conoscenza che all'interno delle giornate della Biennale le associazioni del pubblico proponevano esempi di informazione attraverso l'uso del videoregistratore, hanno chiesto un incontro con le associazioni non già per proporre alle stesse un tema di intervento, ma per gestire direttamente l'iniziativa.

Il contenuto del nastro proposto vede nella fase attuale tre momenti di documentazione:

1° - Esplorazione del ramo di intervento che prevede il risanamento di un comparto ad uso residenziale in Campo Ruga e a Secco Marina. Previsione di costruzione di servizi sociali.

2° - Documentazione dell'organizzazione amministrativa e burocratica del Comune preposta all'attuazione della legge speciale, e suo iter burocratico.

3° - Seduta del consiglio di quartiere di Castello di domenica 20 ottobre, alla presenza del sindaco e con larga partecipazione popolare, per la presentazione della piattaforma rivendicativa dei comitati di base. Formazione dei Comitati inquilini. Interviste con la popolazione di Castello. Documentazione del lavoro svolto; mostre, volantinaggio, inchieste ecc.

In sostanza, l'intervento vuole rappresentare non soltanto un modo di organizzazione e di lotta dei lavoratori, ma anche la riappropriazione dell'informazione che di questa si può dare.

I diversi modi di comunicare un fatto

La strage dell'Italicus

Con la presentazione di questo materiale si intende analizzare e discutere il modo di informare usato da certi organi di informazione. A tale scopo si è scelto un fatto che ha avuto un grande rilievo per la situazione pericolosa nella quale ha gettato il paese. Questo fatto è stato lo scoppio della bomba sull'Italicus.
Si esaminerà il modo di informare della RAI-TV, che è lo strumento di informazione seguito dal maggior numero di utenti in Italia,, « Il Resto del Carlino » di Bologna, città capoluogo del territorio nel quale è avvenuto l'attentato; e « Il Gazzettino » di Venezia, in modo da rapportarci alla realtà nella quale opera la Biennale.
Per la televisione si sono scelti tutti i programmi dedicati alla strage, che si riducono poi ad una serie di telegiornali e alla ripresa diretta dei funerali delle vittime a Bologna. De « Il Resto del Carlino » e del « Gazzettino » si analizzerà una serie di numeri a partire dal giorno 4 agosto. Accanto a questi verranno presentati e discussi materiali di informazione prodotti da organizzazioni democratiche, materiali che sono stati realizzati con un videoregistratore portatile. Un'ultima parte di materiale riguarderà poi tutta la documentazione che la Federazione comunista di Bologna (dossier Galletti) ha presentato alla magistratura, sulle attività eversive di gruppi fascisti, collegati con il MSI-Destra nazionale, che operano nel territorio di Bologna e Provincia. Alcuni degli appartenenti a questi gruppi sono stati implicati nella vicenda della strage di San Benedetto Val di Sambro e le loro responsabilità non sono ancora del tutto chiare a più di due mesi dall'accaduto.
L'analisi non vuole avere soltanto lo scopo di stabilire quale di questi organi ha informato meglio sul fatto accaduto, ma mirerà a mettere in evidenza le strutture organizzative delle aziende di informazione nominate e più in generale della informazione in Italia, per dare un ulteriore contributo al discorso sulla riforma della informazione nel nostro paese.

La Biennale e il territorio

Nell'organizzare, nell'ambito della Biennale, il convegno « Associazionismo partecipazione Biennale », le associazioni del pubblico hanno inteso porsi come interlocutrici della manifestazione veneziana per l'attuazione dei suoi princìpi statutari relativi all'attività permanente e all'estensione di tale attività a tutto il territorio veneto.
Il Convegno delle associazioni di base è stato preparato effettuando un rilevamento a duplice livello.

Si è cercato anzitutto di fornire, provincia per provincia, un quadro, quanto più possibile preciso ed aggiornato, sulle strutture cinematografiche nel Triveneto (esercizio, distribuzione, grado di circolazione delle opere) e sulla situazione del pubblico. Sono dati che si ritenevano indispensabili per delineare una analisi del fabbisogno cinematografico nella regione e per prospettare, nell'ambito del convegno, una serie di richieste per il programma permanente della Biennale nel territorio.
In secondo luogo si è preso contatto diretto con alcune situazioni locali significative, ove la Biennale potesse, immediatamente, estendere la sua attività e il suo programma attuale. Le situazioni individuate sono quelle apparse più interessanti per la presenza di gruppi e associazioni culturali le quali, se da un lato potevano garantire un certo affidamento dal punto di vista operativo, dall'altro operavano da tempo, all'interno del loro contesto locale, con caratteristiche unitarie e con rapporti privilegiati con certe forze sociali (consigli di fabbrica e di zona, consorzi di enti locali).
Dal rilevamento sulle strutture cinematografiche è emersa l'alta richiesta di prodotti culturali qualificati. L'esistenza capillare, nel Triveneto, di circoli cinematografici, cineforum, gruppi culturali; la presenza, ridotta ma significativa, delle sale dell'Italnoleggio; le programmazioni culturali delle sale industriali; l'esistenza di sale specializzate e di sale di proprietà di enti locali, associazioni sindacali e dopolavoristiche rende sotto questo profilo il Triveneto una sede ampiamente fornita delle strutture portanti per una circolazione culturale.
Del resto l'alta richiesta di materiale cinematografico che si sottragga alle regole bottegaie dell'angusto mercato cinematografico attuale è stata ampiamente dimostrata nei contatti avuti con gli operatori culturali nelle situazioni locali che sono state avvicinate. (Di tali incontri è stata effettuata la registrazione con VTR che verrà proiettata nell'ambito del convegno).
È emersa in primo luogo l'esigenza che la Biennale offra ai circoli periferici del territorio materiali e strumenti; che possa cioè diffondere, il più capillarmente possibile, i prodotti culturali a sua disposizione e che metta a disposizione le attrezzature tecniche necessarie. Tali richieste dovrebbero poter essere attuabili immediatamente, come diretto proseguimento delle attività veneziane in corso.
V'è però anche la necessità di operare un diverso tipo di rapporto che sottragga la Biennale al ruolo di vetrina o di cassa di risonanza o di distributrice di cultura.
Il rapporto organico con il territorio triveneto e le sollecitazioni provenienti dalle realtà più vive della periferia dovrebbero poter conferire alla Biennale anche il ruolo di creatrice di cultura, elaborando materiali e prodotti culturali nuovi, funzionali alle richieste del territorio. In tal senso vengono già fatte delle proposte specifiche: la Biennale potrebbe fornire materiale da usarsi nell'ambito delle cento cinquanta ore per lo studio previste dal contratto dei metalmeccanici, affrontando determinati temi specifici del contesto veneto sotto varie forme espressive (film, nastri VTR, animazione teatrale, mostre a pannelli, ecc.); altre proposte riguardano un intervento diversificato della Biennale nella registrazione e valorizzazione delle sopravvivenze della civiltà contadina del Veneto.

Ma le proposte diventano ovviamente infinite nel momento in cui la Biennale riesca ad operare in stretto rapporto con le forze e i gruppi che operano nel territorio. E in tal senso il dibattito del convegno e i suoi risultati potranno essere significativi anche ai fini del rinnovamento di una Biennale che, mentre si propone delle direttrici di massima nuove (l'antifascismo, la solidarietà all'antifascismo militante) e mentre riesce a mutare radicalmente uditorio, non è ancora riuscita a fornire prodotti culturali nuovi né a creare nuova cultura.
L'attenzione dell'istituzione veneziana a quanto di più vivo si muove nel contesto regionale servirebbe proprio a conferirle l'unico ruolo per cui valga la pena di tenerla in piedi, quello di « creatrice » di cultura.

CINEMA COOPERATIVO

INTERVENTO DEL CONSORZIO NAZIONALE COOPERATIVE CINEMATOGRAFICHE

È bene ricordare il lontano 1968. Allora i pavidi giudicarono volgare, seccante, la « gazzarra » degli autori che interrompeva il rito trentennale durante il quale, sacerdoti del consenso, avevano officiato senza sapere esattamente per chi.
Nel 1968 un tentativo di organizzare un controfestival abortì. Ma negli anni successivi le « Giornate del cinema » dimostrarono come, appoggiandosi alle masse popolari, al movimento democratico, alle associazioni del pubblico e degli autori, fosse possibile instaurare nuovamente il rapporto più felice fra un bene culturale e coloro tutti, che hanno diritto a fruirne il senso, a parteciparvi arricchendolo con il dibattito, a tradurne in azione, culturale e politica, le suggestioni, i suggerimenti, le indicazioni esplicite.
Se la figura geometrica del cerchio vi pare adatta ad esprimere il senso del rapporto tra cultura e società, bene, potremmo dire che l'indicazione che scaturiva dalle « giornate del cinema » valeva a ristabilire la circolarità di quel rapporto. Forse i contorni di quel cerchio non erano perfettamente tracciati e la misura dei diametri calcolabili non era uniformemente fissa, ma le « giornate del cinema » restituirono ai beni culturali e ai loro autori una realtà, una funzione. Le « giornate » disalienarono (possiamo dirlo?) entrambi. E si giunse, infine, anche se lentamente, all'abolizione dello statuto fascista della « vecchia » Biennale e alla formulazione di quello attuale, di cui la cooperazione apprezza le finalità generali.
Non è casuale, quindi, che oggi, le Centrali della cooperazione italiana e i rappresentanti della Cooperazione culturale si incontrino a Venezia, nell'ambito della « nuova » Biennale. Questo perché la Cooperazione è, di per sé, un vasto movimento di elaborazione e di iniziative che, mobilitando la massa dei cooperatori, li coinvolge democraticamente e responsabilizza collettivamente per il reale raggiungimento delle finalità prefissate.

La Cooperazione italiana è presente a Venezia su iniziativa del Consorzio nazionale cooperative cinematografiche. L'incontro che apre i quattro giorni a nostra disposizione è indetto sotto il patrocinio delle tre centrali della cooperazione: Associazione generale cooperative italiane, Confederazione cooperativa italiana, Lega nazionale cooperative e mutue.
Il significato globale di questo incontro emergerà soltanto alla fine della giornata d'apertura o forse, più concretamente, soltanto nei tempi a venire. Però il Consorzio nazionale cooperative cinematografiche ritiene che affrontare unitariamente il tema « Costruzione e sviluppo della cooperazione culturale al servizio della collettività per una crescita civile del paese », rappresenti una sostanziale e diretta presa di responsabilità eticopolitica della cooperazione nei confronti della cultura nazionale.
Nei giorni successivi il Consorzio presenta una rassegna di film prodotti in un passato più o meno recente da cooperative. Accanto a film cooperativi a tutti gli effetti abbiamo inserito film di produzione « indipendente » o « in partecipazione »: forme che, se poco hanno a che vedere con la cooperazione, pure rispondono a esigenze di liberazione dai condizionamenti economico-profittuali del mercato cinematografico tradizionale che la cooperazione condivide.
Oltre a consentire il riesame di film spesso ancora validissimi, la rassegna costituisce la sede per quei dibattiti attraverso i quali analizzare, anche criticamente, esperienze ormai storiche, ma, soprattutto, per illustrare e divulgare i termini e le modalità della produzione cinematografica cooperativa.
Unitamente alla rassegna cinematografica il Consorzio presenta alcuni interventi realizzati con video-tape dai soci delle cooperative consorziate. Il loro senso è racchiuso nella comunicazione orale che si studiano di propiziare ritrasmettendola, attorno ai temi del « neo-fascismo a Roma » delle « trame nere », dei problemi connessi alla crisi delle strutture odierne della cinematografia pubblica (Centro sperimentale) e a quelli della affermazione della cooperazione cinematografica e culturale.

PROGRAMMA

Venerdì 1 novembre, Cinema S. Margherita

ore 10 — Incontro sul tema: « Costruzione e sviluppo della cooperazione culturale al servizio della collettività, per una crescita civile del paese »
ore 21 — Videointerventi: « Trame nere: incontro con G. Rosselli di Paese Sera, M. Sassano dell'Avanti e E. Bonucci dell'Unità »
ore 22 — Proiezione del film *Achtung banditi* di Carlo Lizzani

Sabato 2 novembre, Cinema S. Margherita

ore 10,30 Videointerventi: « Testimonianze sulle attività neofasciste a Roma »
ore 11,30 Proiezione del film *Cronaca volgare* di Paolo Benvenuti
ore 16 — Videointerventi: « G7: un modello di informazione televisiva? »
ore 17 — Proiezione del film *Gatto selvaggio* di Andrea Frezza
ore 21 — Videointerventi: « Il CNCC con le altre forze politico-culturali al dibattito del Centro Sperimentale di Cinematografia »

ore 22 — Proiezione del film *Il sasso in bocca* di Giuseppe Ferrara

Domenica 3 novembre, Cinema S. Margherita

ore 10,30 Videointerventi: « Discussione-lavoro in una cooperativa cinematografica »

ore 11,30 Proiezione del film *Qui Politecnico* di Dimitri Makris

ore 16 — Videointerventi: « AACI, ANAC e Sindacato scrittori sulla cooperazione »

ore 17 — Proiezione del film *La Marseilleise* di Jean Renoir

ore 21 — Videointerventi: « Testimonianze sindacali sulla cooperazione culturale »

Domenica 3 novembre, Tendone piazza Candiani, Mestre

ore 10,30 Videointerventi: « Trame nere: incontro con G. Rosselli di Paese Sera, M. Sassano dell'Avanti e E. Bonucci dell'Unità »

ore 11,30 Proiezione del film *Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani

ore 16 — Videointerventi: « Testimonianze sulle attività neofasciste a Roma »

ore 17 — Proiezione del film *Il sale della terra* di H.J. Biberman

ore 21 — Videointerventi: « Discussione-lavoro in una cooperativa cinematografica »

ore 22 — Proiezione del film *Il sasso in bocca* di Giuseppe Ferrara

Lunedì 4 novembre, Cinema S. Margherita

ore 10,30 Videointerventi: « Trame nere: incontro con G. Rosselli di Paese Sera, M. Sassano dell'Avanti e E. Bonucci dell'Unità »

ore 11,30 Proiezione del film *La Marseilleise* di Jean Renoir

ore 16 — Videointerventi: « AACI, ANAC e Sindacato scrittori sulla cooperazione »

ore 17 — Proiezione del film *Il sale della terra* di H.J. Biberman

ore 21 — Videointerventi: « Testimonianze sulle attività neofasciste a Roma »

ore 22 — Proiezione del film *Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani

Significato della cooperazione culturale

Il tipo di organizzazione e di struttura culturale che viene emergendo nell'ambito della Cooperazione si pone in antitesi con chi, artista o spettatore, ha sempre stimato l'arte e la cultura come momenti di sublimazione con l'iniziale maiuscola e come stati privilegiati suddivisi in gerarchie secondo rigorose competenze. La politica culturale che è stata ed è ancora portata avanti nel nostro paese, infatti, affonda in questa concezione tendente a perpetuare l'emarginazione delle classi popolari da una « reale » fruizione della cosa culturale, ribadita dal cordone sanitario steso, in forma di condizionamenti, meccanismi burocratici e strutturali che formano un robusto filtro censorio. In effetti ciò che liberamente circola, intendendo per « liberamente » ciò che viene incoraggiato, sostenuto, sovvenzionato, è un prodotto inoffensivo, cioè privato della sua carica sollecitatrice e polemica, o peggio, contrassegnato da una forte spinta mercantile e reazionaria. Il problema che si presenta è quindi duplice: da una parte rompere gli schemi tradizionali che compongono il processo produttivo

distributivo, dall'altra imporre una politica di intervento statale che tenda a incentivare un reddito culturale, sottratta ai condizionamenti e alle logiche di mercato. Una tendenza, questa, che richiede la partecipazione degli addetti ai lavori a un livello di responsabilità nuova, riqualificazione della funzione e del ruolo. Non si tratta evidentemente di eliminare soltanto le incrostazioni dei falsi valori (il mito, il divismo, l'egocentrismo) che ancora oggi invischiano anche i più agguerriti operatori culturali, ma di porre in essere un rapporto dialettico tra chi realizza e il fruitore, e cioè di giungere al superamento del mero momento produttivo fine a se stesso individuando dove, come, e a chi sia formulata la proposta culturale. In questo senso la cooperativa, se usata in termini corretti e non di comodo, rappresenta uno degli strumenti capaci di affrontare questa tematica. Infatti dal punto di vista strutturale essa si pone al di fuori della logica speculativa del produttore, prevede l'abbattimento delle gerarchie artistiche, la divisione delle responsabilità, l'equa ripartizione degli utili, la partecipazione collettiva alla gestione dell'impresa. Ciò non vuole significare necessariamente abolizioni dei ruoli ed appiattimento dei valori, se mai esaltazione delle risorse e delle capacità individuali al servizio di un interesse comunitario. Una simile impostazione non può ziativa privata e la sua produzione mercantile.
Le esperienze condotte nel settore teatrale e cinematografico (e in parte in quello editoriale) dalle cooperative dimostrano ampiamente la vitalità di questi organismi e la loro capacità di incidere sulle strutture e sullo sviluppo della politica culturale. L'importante contributo dato dalla Cooperativa teatrale per la costruzione del circuito regionale toscano ed emiliano e per il decentramento in generale, attuato anche attraverso un rapporto produttivo organico con l'Ente locale; l'azione costruttiva portata avanti dal Consorzio Nazionale Cooperative Cinematografiche nei confronti degli Enti di Stato del cinema per l'affermazione e lo sviluppo di una produzione svincolata dai condizionamenti della distribuzione e dell'esercizio, costituiscono un esempio positivo nel ruolo svolto dalla Cooperazione culturale.
La necessità di rafforzare questa presenza, di organizzare tutte le forze della cultura impegnate sotto il segno della Cooperazione, di costruire un nuovo modello di sviluppo che risponda alle esigenze di una vera crescita culturale e sociale della collettività, è stata recepita dalla Lega Nazionale delle Cooperative con la costituzione del Centro Culturale Cooperativo.
Il Centro, che conta sull'adesione della FILS-CGIL (Sindacato dello spettacolo), dell'ARCI, della Lega per le Autonomie e i Poteri Locali, del Consorzio Cinematografico, del Sindacato Nazionale Scrittori, delle Cooperative teatrali, fonda la propria prerogativa su una pluralità di voci impegnate in un processo di rinnovamento della politica culturale del nostro paese, e si configura come sede di costante confronto e dibattito a livello nazionale, regionale e di territorio con le forze politiche, i pubblici poteri e le realtà locali.
L'iniziativa ha posto le basi per l'aggregazione di tutte le forze cooperative della cultura, fondendo il momento produttivo con l'elaborazione politica.
La cooperazione culturale si qualifica dunque come strumento di rinno-

vamento. Si tratta ora di riunire le forze e andare a tempi brevi alla costituzione dell'Associazione delle cooperative culturali.

Il Consorzio Nazionale Cooperative Cinematografiche

È un organismo cooperativo con fini mutualistici e non di lucro. Costituito nel dicembre 1973 per operare nel campo della cultura, dell'informazione e dello spettacolo, attraverso attività cinematografiche e audiovisive in genere, il Consorzio nazionale cooperative cinematografiche (CNCC) fornisce alle cooperative consorziate i seguenti servizi:

a) coordinamento, programmazione e organizzazione comune delle attività delle cooperative consorziate, per realizzare le condizioni utili alla continuità della produzione e dell'occupazione dei lavoratori;

b) stipulare convenzioni per l'acquisto o il noleggio collettivo dei mezzi, accessori e servizi inerenti all'attività delle cooperative consorziate;

c) intervenire su richieste delle singole consorziate, per facilitare, garantire o effettuare finanziamenti al minimo tasso di interesse, per agevolare i progetti delle consorziate ed operare comunque per il mantenimento dei costi di produzione;

d) trattare e concludere, su richiesta e per conto delle consorziate, la distribuzione, l'esercizio e le vendite, sia in Italia che all'estero delle loro rispettive produzioni;

e) fornire, su richiesta delle consorziate, consulenze ed assistenza tecnica, amministrativa, legale, commerciale e finanziaria;

f) fornire ogni altro servizio o prestazione che gli sia richiesto dalle proprie consorziate.

Chi aderisce al Consorzio Nazionale Cooperative Cinematografiche

Al CNCC aderiscono attualmente quindici cooperative: A.A.T.A., Bocca di Leone, C.L.C.T., Cine 2000, Cine Lasa, Coop Art, Cooperativa Cinema Democratico, 10 G, Filmcoop, Goldcoop, Tskra, M.T.C., Nuova Comunicazione, N.C.D., 15 Maggio.

Queste cooperative svolgono attività diverse (produzione, distribuzione, doppiaggio, edizione, ecc.) e raccolgono, sotto l'identico scopo sociale, oltre cinquecento soci tra attori, autori, operatori culturali, tecnici e maestranze.

L'assemblea generale del CNCC ha eletto un consiglio di amministrazione di cui fanno parte tutte le cooperative aderenti con un loro consigliere delegato. L'organismo esecutivo è l'ufficio di presidenza. La struttura operativa è articolata in commissioni tecniche composte da due-tre membri che si occupano degli obiettivi e dei servizi oggetto dell'attività del Consorzio e delle consorziate. Attualmente sono all'esame del consiglio di amministrazione numerose domande di ammissione al CNCC da parte di cooperative operanti in varie regioni italiane.

L'Ammissione al CNCC è aperta a tutte le cooperative che aderiscono ad una delle tre centrali cooperative riconosciute: l'Associazione generale cooperative italiane, la Confederazione italiana delle cooperative, la Lega nazionale delle cooperative e mutue. Condizione per l'ammissione al

CNCC è l'accettazione del suo statuto e regolamento, nonché la partecipazione alla vita consortile.

Gli interlocutori del CNCC

Ai fini dell'applicazione del dettato costituzionale (art. 45) e delle attuali leggi che disciplinano il settore cinematografico, gli interlocutori privilegiati del CNCC sono: l'Ente autonomo di gestione del cinema (Ital Noleggio, Italesercizi, Cinecittà, Istituto Luce); la RAI-TV; le strutture culturali delle regioni e delle autonomie locali; gli organismi associativi e consortili del movimento cooperativo nazionale ed estero.

Finalità del CNCC

Il CNCC ha tra i suoi scopi principali quello di contribuire, attraverso l'autogestione delle iniziative produttive, all'eliminazione dei condizionamenti che la logica profittuale impone ai prodotti culturali. Il CNCC si propone di organizzare, in prospettiva e in collaborazione con le tre Centrali cooperative, un vero e proprio circuito d'esercizio cooperativo. In questo senso una commissione del CNCC e del Centro cooperativo culturale stanno conducendo un censimento delle sale cooperative esistenti sul territorio nazionale.
Il CNCC promuove e sviluppa tutti quei rapporti di collaborazione attiva con le forze democratiche, il movimento sindacale e l'associazionismo culturale, indispensabili per affrontare organicamente i problemi più generali della cinematografia italiana, quali:
— carenze della attuale legislazione cinematografica;
— configurazione dell'attività produttiva soprattutto come attività di speculazione finanziaria;
— mancanza di strutture che assicurino un sano e organico sviluppo della cinematografia;
— contraddizioni che impediscono all'Ente Cinematografico Pubblico di incidere in modo effettivo sul meccanismo produttivo-distributivo corrente.

Programmi del CNCC

Attualmente le cooperative del CNCC sono impegnate nella lavorazione di alcuni film, documentari e film strips didattico promozionali. I programmi più immediati del CNCC riguardano un gruppo di film deliberati dal consiglio di amministrazione dell'Ente autonomo gestione del cinema per il listino della Società distributrice Ital Noleggio. Questi film si trovano però tutt'ora di fronte a gravi difficoltà.

Videointerventi

1. *« Trame nere: incontro con Giuseppe Rosselli di Paese Sera, Marco Sassano dell'Avanti e Elisabetta Bonucci dell'Unità »*

Prendendo a pretesto il tema generico « trame nere » i giornalisti rispondono ad alcuni quesiti sullo stato delle inchieste in corso in diverse città

italiane, sulla funzione esercitata da alcuni magistrati nello scongiurare frettolosi insabbiamenti delle indagini, sul « vertice » di Abano, sui rapporti tra vecchia e nuova magistratura, sui rapporti tra governo e magistratura e, in relazione alle incriminazioni di militari in esercizio effettivo, sul temuto conflitto di competenze tra magistratura ordinaria e magistratura militare, che potrebbe condurre ad una distorta conduzione dell'inchiesta sugli ultimi tentativi golpisti.

2. *« Testimonianze sulle attività neo-fasciste a Roma »*

A Roma, il neo-fascismo agisce capillarmente. Ogni quartiere ha la sua sezione del Msi. In alcuni quartieri, caratterizzati da una popolazione medio-alto borghese, agiscono gli esponenti dell'organizzazione giovanile missina Fronte della gioventù, nonché i gruppi della destra extra-parlamentare Avanguardia nazionale, Lotta di popolo, ecc.
Reiterata e quotidiana la violenza fascista è diventata una qualità speciale della città; al punto che nessuno più se ne meraviglia. È lo scandalo nello scandalo.
Attraverso la ricostruzione degli interventi reiterati del Fronte della gioventù contro gli studenti del liceo scientifico Benedetto Croce e l'aggressione subìta dalla moglie di un commerciante di Monte Mario alla quale le percosse hanno causato l'aborto, informiamo della qualità di queste aggressioni. Un'intervista con Maurizio Ferrara, consigliere della regione Lazio ci informa come e perché si è arrivati a promuovere anche a Roma un'inchiesta dei partiti dell'arco democratico sulle manifestazioni e le forme del neo-fascismo nell'intera regione.

3. *« G7: un modello di informazione televisiva? »*

Un « pezzo » giornalistico della rubrica erede di TV-7 sul golpe del '70 proposto come oggetto di laboratorio, come un test sul quale verificare l'esigenza del pubblico ad essere informato in modo corretto ed esauriente.
Il dibattito successivo alla proiezione è il luogo di questa verifica.

4. *« Il Consorzio Nazionale delle Cooperative Cinematografiche insieme alle altre forze politico-culturali al dibattito del Centro Sperimentale di Cinematografia »*

Bloccata la cineteca, occupato il Centro sperimentale di cinematografia contro la gestione commissariale, gli allievi decidono insieme a tutte le forze presenti all'incontro di andare ad un'assise generale di tutte le forze politico-culturali cinematografiche che dibatta e risolva i problemi del Centro.

5. *« Discussione e lavoro in una cooperativa cinematografica »*

La temperatura di un'assemblea in una cooperativa cinematografica che aderisce al Consorzio, costituita da autori, attori e tecnici. Le istanze di ciascuno verso modi di lavoro e di produzioni diversi.
Due autori, Faccini e Lorenzini, che intendono realizzare le loro « opere prime » già deliberate dall'Ente gestione cinema con le rispettive coope-

rative, la Filmcoop e la A.A.T.A., discutono le difficoltà che i due film incontrano per le garanzie di buon fine richieste dal noleggio di stato e analizzano i modi per continuare una battaglia politico-culturale che esula dalla realizzazione del film, coinvolgendo il lavoro di tecnici, attori, di tutto un ambiente che già subisce una gravissima crisi.

6. « *L'AACI e L'ANAC e il Sindacato Scrittori sulla cooperazione cinematografica* »

Interventi delle Associazioni degli autori con Francesco Maselli per la ANAC e Furio Scarpelli per l'AACI sul problema e sulle prospettive della cooperazione cinematografica. Materiali inediti del film di Maselli. Aldo De Jaco, uno dei segretari del Sindacato scrittori e presidente della cooperativa cinematografica AATA, analizza le strutture di produzione cinematografica e editoriali.

7. « *Testimonianze sindacali sulla cooperazione culturale* »

Otello Angeli interviene a nome dei tre sindacati unitari dello spettacolo FILS, FULS, UIL-spettacolo, delineando i vantaggi di una crescita e di una affermazione del movimento cooperativo cinematografico nella duplice prospettiva di un calmieramento dei costi di produzione e di una maggiore libertà di elaborazione e di produzione del prodotto cinematografico.
Seguono poi gli interventi di Alvaro Bonistalli e di Enzo Bruno che riaffermano l'adesione del movimento cooperativo al Consorzio nazionale delle cooperative cinematografiche e, più in generale, a tutte le istanze culturali che stanno trovando nel mondo della cooperazione un'attenzione e uno sbocco sempre crescenti.

BUÑUEL 8 FILMS

PRESENTATI DALLA CINETECA NAZIONALE MESSICANA

> « Octavio Paz ha detto: "Basta ad un uomo incatenato chiudere gli occhi per avere il potere di far scoppiare il mondo"; io aggiungo, parafrasando: basterebbe che la bianca palpebra dello schermo potesse riflettere la luce che le è propria per far saltare l'Universo. » (Luis Buñuel, 1953)

Si è spesso sottolineato che uno dei « vuoti » informativi, tra i tanti ma non tra i minori, dello spettatore e del critico italiani riguarda proprio un ampio periodo della produzione di un regista del peso di Luis Buñuel. Se qualcuno di questi film è arrivato sui nostri schermi, ciò è avvenuto del tutto casualmente e male, e soprattutto prima che la tardiva « consacrazione » del regista li rendesse in qualche modo degni di attenzione. La gran parte però (quelli che presentiamo) non si è mai vista; d'altron-

de, si sa, anche il « mitico » *L'âge d'or* è praticamente sconosciuto, o quasi, da noi.
Per queste ragioni il settore cinema della Biennale propone questa rassegna di film inediti del grande regista spagnolo: per colmare, appunto, una grossa lacuna di informazione, ma anche per offrire un test critico di rilievo, un'occasione di riflessione.
« La storia di Buñuel può essere un po' la storia difficile dei rapporti tra autore e committente di un'opera cinematografica, delle limitazioni e dei compromessi imposti, delle libertà condizionali; scorrendo la sua filmografia si osserverà che dopo i primi tre film (tre tappe nella storia del cinema) bisogna attendere quasi quindici anni perché ritorni alla regia; e si tratterà poi del lungo periodo messicano, una serie di film per cui dovette fare ogni volta i conti con le esigenze commerciali (magari grossolane) della produzione locale ». Ma il compromesso non intaccò la sostanziale dignità delle opere: « In nessun caso — ha detto Buñuel — ho infranto il mio codice morale. Avere un codice è puerile per molti ma per me no. Sono contro la morale convenzionale, i fantasmi tradizionali, il sentimentalismo, tutta questa sporcizia morale della società introdotta nel sentimentalismo. Evidentemente, ho fatto dei cattivi film ma sempre moralmente degni ».
Sono film, quelli del periodo messicano, ai quali egli crede poco o che non ama: sono opere senza il minimo interesse, ha detto, ma altre volte ha aggiunto di non aver mai fatto film superficiali. In effetti c'è molto da scoprire anche in questi film, ricchissimi di umori scoperti o sotterranei; e c'è modo di osservare come si ritrovano costanti buñueliane, di carattere ideologico o stilistico, già anticipate da *L'âge d'or* o riprese e sviluppate poi, direttamente o per allusione: situazioni tipiche, permanenza di « figure » ossessive, personaggi emblematici, obiettivi polemici, ricerche formali. E c'è poi da riesaminare tutto il lavoro all'interno dei « generi », che costituisce un elemento di primaria importanza nell'approccio critico al regista.
Questa è quindi non tanto un'occasione di ricostruzione filologica, quanto piuttosto un modo per ripercorrere storicamente il formarsi e l'articolarsi di un'opera che, nel suo complesso, costituisce un caso unico nella storia del cinema.

PROGRAMMA

11 novembre

Gran Casinò (1946)
El Gran Calavera (1949)

12 novembre

Susana (1950)
La hija del engaño (1951)
Una mujer sin amor (1951)

13 novembre

El Bruto (1952)
La ilusion viaja en tranvia (1953)
El rio y la muerte (1954)

Gran Casinò (Tampico)

regia: Luis Buñuel - *soggetto:* basato su un testo di Michel Weber - *sceneggiatura:* Maurìcio Magdaleno e Edmundo Baez - *fotografia:* Jack Draper - *suono:* Javier Mateos - *montaggio:* Gloria Schoemann - *musica:* Manuel Esperon - *scenografia:* Javier Torres Torija - *ass. reg.:* Moises Delgado - *dialoghi:* Javier Mateos - *interpreti:* Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Augustin Lanuza, José Baviera, Francisco Jambrina, Charles Rooner, Julio Villarreal, Alfonso Bedoya, Fernando Albany, Bertha Lear, e il trio Calaveras - *produzione:* Anahuac, Oscar Dancigers - *studi:* Clasa, 26 novembre 1946 - *origine:* Messico, 1946 - *durata:* 85 minuti.

Nel 1946 Buñuel parte per il Messico, dove conosce tra gli altri Oscar Dancigers e realizza per lui un film musicale, che esce dai limiti del puro e semplice « divertissement » commerciale.
« ... si cantavano dei tanghi, là dentro » dice in proposito Buñuel. « Non ricordo bene cosa, comunque si cantava molto. Si intitolava *Gran Casinò* e la storia si svolgeva a Tampico, all'epoca della scoperta del petrolio. La sceneggiatura non era male, ma come interpreti erano stati scelti i due cantanti più in voga del momento, l'uno messicano e l'altra argentina: Jorge Negrete e Libertad Lamarque. Allora li ho fatti cantare di continuo: era una specie di gara, di campionato. Il film non ha avuto troppo successo, e io sono rimasto due anni senza lavoro ».

El Gran Calavera

regia: Luis Buñuel - *soggetto:* basato sul romanzo omonimo di Adolfo Torrado - *sceneggiatura:* Luis Alcoriza e Raquel Rojas - *fotografia:* Ezequiel Carrasco - *suono:* Rafael Ruiz Esparza - *montaggio:* Carlos Savage - *musica:* Manuel Esperon - *scenografia:* Luis Moya e Dario Cabañas - *aiuto regista:* Moises Delgado - *interpreti:* Fernando Soler, Charito Granados, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Griffeld, André Soler, Francisco Jandrina, Luis Alcoriza, Antonio Bravo, Antonio Monsell, Nicolas Rodriguez - *produzione:* Ultramar Films, Fernando Soler e Oscar Dancigers - *studi:* Tepeyac, 9 giugno 1949 - *origine:* Messico, 1949 - *durata:* 90 minuti.

Chiuso dalla polizia in una sordida cella, un « viveur » viene gentilmente invitato a uscire: si tratta di un miliardario che, da quando sua moglie è morta, cerca conforto nel bere.
Don Ramiro trascura ormai gli affari; e la sua famiglia, scontenta di questa vita sregolata nella quale sperpera il patrimonio, tenta di approfittare della situazione. Gli fa credere che è rovinato; si sistema in un quartiere povero, e tutti si mettono a lavorare sodo nella speranza di influenzare con questo contegno esemplare lo spensierato « viveur », che potrà così ridiventare un serio borghese.
Quest'azione di salvataggio, però, non ha successo: Don Ramiro si suicida. O, meglio, tenta il sucuidio e in questo modo scopre l'inganno, che maliziosamente volge a suo vantaggio. La famiglia — pezze d'appoggio (falsificate) alla mano — viene a sapere che è fallito. Tutti, persuasi che il lavoro è diventato indispensabile per mantenere il loro tenore di vita, trovano in esso una certa felicità.
Su questo tema si inserisce una storia d'amore. Pablo, un operaio, ama Virginia, la figlia di Don Ramiro. Per arrotondare il proprio salario, il giovane percorre la città a bordo di una vecchia automobile dotata

di altoparlanti, attraverso i quali grida slogans pubblicitari. Un giorno, porta con sé Virginia e, durante il solito giro, le dichiara il suo amore dimenticando però di chiudere i microfoni. Questa dichiarazione, urlata per le strade, non trattiene Virginia — educata in un ambiente piccolo-borghese — dal preferire un ricchissimo cretino e di giungere fino al-l'altare.
All'ultimo momento, però, è il padre stesso che impedisce la celebrazione di questo matrimonio.

Susana Demonio y carne (Adolescenza torbida)
regia: Luis Buñuel - *soggetto e sceneggiatura:* Jaime Salvador, da una storia di Manuel Reachi - *fotografia:* José Oratiz Ramos - *suono:* Nicolas de la Rosa (RCA) - *montaggio:* Jorge Bustos - *musica:* Raul Lavista - *scenografia:* Gunther Gerzso - *aiuto reg.:* Ignacio Villarreal - *dialoghi:* Rodolfo Usigli - *interpreti:* Rosita Quintana, Victor Manuel Mendoza, Fernando Soler, Maria Gentil Arcos, Luis Lopez Somoza, Matilde Palau - *produzione:* Sergio Kogan, Internacional Cinematografica, S.A., Manuel Reachi - *studi:* Churubusco, 10 luglio 1950 - *origine:* Messico, 1950 - *durata:* 82 minuti.

La protagonista prega Dio che faccia un miracolo e la liberi dai suoi brutali carcerieri. Il miracolo avviene.
Vagabondando per le montagne, Susana càpita nel « ranch » di un ricco proprietario, dove viene ospitata, trattata con gentilezza, assunta come cameriera. E in che modo ricompensa il suo benefattore? Provocandolo ad ogni occasione, distraendogli il figlio, seducendo il fattore: compromettendo, cioè, con una serie di « pericoli erotici », l'equilibrio di questa sana famiglia borghese.
Il fattore, alla fine, irritato dalle seduzioni e dai maneggi della ragazza, la denuncia alla polizia che arriva al momento giusto e la riporta nella prigione da cui viene. Ed ecco che, appena lei lascia la fattoria, la famiglia si trova di nuovo unita, la cavalla ammalata guarisce rapidamente e persino il tempo migliora.
A proposito di *Susana*, Buñuel dice: « È il mio peggior film! ». È un'opinione non priva di fondamento, se lo si guarda come un qualsiasi prodotto commerciale. Ma se uno si prende il disturbo di ripassare mentalmente i luoghi comuni e le banalità più atroci contrabbandati anche dal cinema, capisce che Buñuel ha « ucciso » l'idiozia esasperandola.
La storia di questa ragazza, che semina lo scompiglio in una famiglia risolutamente borghese, diventa allora uno scherzo delizioso, dietro al quale si nascondono delle urla molto buñueliane.

La hija del engaño (Don Quintin el amargao)
regia: Luis Buñuel - *soggetto:* da una commedia di Carlos Arniches - *sceneggiatura:* Raquel Rojas de Alcoriza e Luis Alcoriza - *fotografia:* José Ortiz Ramos - *suono:* Eduardo Arjona - *montaggio:* Carlos Savage - *scenografia:* Edward Fitzgerald - *aiuto reg.:* Mario Llorca - *interpreti:* Fernando Soler, Rubén Rojo, Alicia Caro, Nacho Contra, Fernando Soto (Mantequilla) e Lili Aldemar - *produzione:* Ultramar Films, Oscar Dancigers - *studi:* Topeyac, 8 gennaio 1951 - *origine:* Messico, 1951 - *durata:* 80 minuti.

Don Quintin è un piccolo impiegato, molto onesto, che confessa subito: « A me non ne va bene una ». La moglie lo tradisce; lui la caccia via.

Andandosene, la donna gli rivela che la loro bambina, Marta, non è sua figlia, cosa che induce don Quintin ad abbandonare la piccola davanti alla porta di un ubriacone, Lencho.
D'accordo con la moglie, questi decide di educarla insieme a Jovita, una loro figlia che ha la stessa età. A partire da quel momento, Don Quintin diventa irascibile, cattivo, amaro. Più tardi, la moglie, ormai in punto di morte, gli garantisce che Marta è figlia sua. Il padre, ricreduto, si mette a cercare la figlia.
Gli anni però sono passati. Marta è diventata una donna; ha lasciato i genitori adottivi, in compagnia del suo innamorato, Paco, che poi sposa. Don Quintin assume Jovita come « vedette » del locale, di cui è proprietario, nella speranza che Marta venga ad applaudirla. Frattanto una violenta discussione spinge l'uno contro l'altro Don Quintin e Paco; la lite sta per degenerare in una rissa sanguinosa, quando Don Quintin viene a sapere che Paco è il marito di sua figlia. Al grido di: « Marta! » — « Papà! », le cose si risolvono per il meglio.
« La felicità mi rende migliore », dichiara Don Quintin a chi gli annuncia che è nonno. Naturalmente, esprime il desiderio di vedere subito il nipotino, ma gli dicono che ancora non è nato. « Vedete, non me ne va bene una » conclude maliziosamente, guardando la macchina da presa.

Una mujer sin amor (Cuando lo hijos non juzgan)

regia: Luis Buñuel - *soggetto e sceneggiatura:* Jaime Salvador, da « Pierre et Jean » di Guy de Maupassant - *fotografia:* Raul Martinez Solares - *suono:* Rodolfo Benitez - *montaggio:* Jorge Bustos - *scenografia:* Gunther Gerzso - *musica:* Raul Lavista - *interpreti:* Julio Villarreal, Rosario Granados, Tito Junco, Xavier Loya, Joaquin Cordero, Jaime Calpe, Elda Peralta - *produzione:* Sergio Kogan, Cinematografica Internacional - *studi:* Churubusco, 16 aprile 1951 - *origine:* Messico, 1951 - lungometraggio.

Tratto da un'opera di Guy de Maupassant, il film narra della moglie di un vecchio antiquario, la quale ha una relazione con un ingegnere. Nonostante questo amore, la donna non intende abbandonare il marito, ammalato di cuore.
Venticinque anni più tardi, uno dei suoi figli eredita inaspettatamente una fortuna da un ricco argentino, fatto che dà il via ad una serie di paradossali avvenimenti. Il marito, ancora vivo, anche se sempre più ammalato, ricorda con affetto il suo « vecchio amico »: il giovane erede naturalmente intende quale sia la motivazione dell'eredità: dà della prostituta alla madre, e via di seguito...
Secondo Raymond Borde, nel protagonista maschile si riscontra « quella esasperazione, quell'incrollabile violenza, quel talento per l'insulto colorito che, dai tempi di Modot in *L'âge d'or*, Buñuel offre come antidoto "alla edificante rassegnazione dei personaggi perbene" ».

El Bruto

regia: Luis Buñuel - *soggetto e sceneggiatura:* Luis Buñuel e Luis Alcoriza - *fotografia:* Augustin Jimenez - *suono:* Javier Mateos - *montaggio:* Jorge Bustos - *musica:* Raul Lavista - *scenografia:* Gunther Gerzso - *aiuto reg.:* Ignacio Villarreal - *interpreti:* Katy Jurado, Pedro Armendariz, Andres Soler, Rosita Arenas,

Roberto Meyer - *produzione:* Oscar Dancigers, Internacional Cinematografica - *studi:* Churubusco, 3 marzo 1952 - *origine:* Messico, 1952 - *durata:* 83 minuti.

Giovane macellaio soprannominato con molta pertinenza « il bruto », Pedro è l'uomo forte di Cabrera, grosso proprietario di immobili, che lo assume su consiglio della moglie, Paloma, per terrorizzare gli inquilini in ritardo con i pagamenti.

Con un manrovescio Pedro uccide l'operaio Carmelo, uno di quelli che contestavano più vivacemente gli iniqui sfratti di Cabrera a danno dei poveri. Impressionata dalla forza di questa sorta di « killer », Paloma diventa la sua amante.

Pedro, inseguito e poi ferito dai locatari desiderosi di vendicare Carmelo, si rifugia in casa di Meche, la figlia della sua vittima che, beninteso, ignora che egli le abbia ucciso il padre.

Vivendo con Meche, Pedro si ammorbidisce: colmincia a vergognarsi delle sue azioni malvagie; ne comprende l'incosciente ignominia, e cerca di avvicinarsi al popolo miserabile, oppresso da Cabrera. Questo amore, capace di trasfigurare, irrita però Paloma che, gelosa, sobilla il marito contro Pedro e fa sapere la verità alla dolce Meche.

La ragazza respinge l'amante e l'uomo, folle di rabbia, strangola Cabrera, dopo averlo rovesciato su un tavolo, del quale Buñuel ci mostra, nel momento della massima violenza, solo i piedi che tremano.

Paloma denuncia infine Pedro alla polizia, che lo sorprende e lo uccide sotto gli occhi di Meche, disposta ormai al perdono.

La ilusion viaja en tranvia

regia: Luis Buñuel - *soggetto e sceneggiatura:* Luis Buñuel, José Revueltas, Mauricio de la Serna, da una storia di Mauricio de la Serna - *fotografia:* Raul Martinez Solares - *suono:* José D. Pérez - *montaggio:* Jorge Bustos - *musica:* Luis Hernandez Bréton - *scenografia:* Edward Fitzgerald - *aiuto reg.:* Ignacio Villarreal - *interpreti:* Lilia Prado, Carlos Navarro, Augustin Isunza, Miguel Manzano, Javier de la Parra, Guillermo Bravo Sosa, Felipe Montoyo, Fernando de Soto, Domingo Soler - *produzione:* Armando Oriva Alba, Clasa Films Mundiales - *studi:* Clasa, 28 settembre 1953 - *origine:* Messico, 1953 - *durata:* 90 minuti.

La ilusion viaja en tranvia è la storia di una fuga stramba e divertente. Due giovani dipendenti della compagnia municipale dei trasporti pubblici, un conduttore e un bigliettaio, apprendono con rincrescimento la notizia che la direzione ha deciso di mettere fuori uso un vecchio tram, sul quale hanno lavorato parecchi anni.

Dopo una festa popolare — occasione per rappresentare farsesche allegorie bibliche — i due, in preda ai fumi dell'alcool, rubano la vettura e la portano a fare un'ultima corsa per la città. La cosa provoca strane peripezie e si verificano anche alcuni incontri bizzarramente inattesi, come quello di una macchina per cucire con un ombrello sul tavolo anatomico.

Buñuel approfitta della « corsa » per descrivere quegli aspetti delle strade messicane che non figurano nei « pieghevoli » turistici. Obbligati a infiltrarsi nel traffico seguendo le linee libere, i due amici devono

continuare la loro fuga assurda per tutta la giornata nella speranza di riportare di nascosto il veicolo al deposito, appena farà notte.
Questa vettura, immessa « senza motivo » nella rete tramviaria rigorosamente studiata dai tecnocrati della compagnia, diventa un gioioso fattore di anarchia. I passeggeri, in attesa alle fermate, non capiscono perché non devono salire e, se salgono, non capiscono perché devono circolare senza biglietto.
Il film propone una beffarda distruzione delle nostre abitudini e mette in evidenza i « riflessi condizionati » con cui una certa educazione ci tiene a bada come cani ammaestrati.

El rio y la muerte
regia: Luis Buñuel - *soggetto:* da « Muro blanco sobre roca negra » di Miguel Alvarez Costa - *adattamento e sceneggiatura:* Luis Buñuel e Luis Alcoriza - *fotografia:* Raul Martinez Solares - *suono:* José D. Pérez - *montaggio:* Jorge Bustos - *musica:* Raul Lavista - *scenografia:* Gunther Gerzso e Edward Fitzgerald - *aiuto reg.:* Ignacio Villarreal - *interpreti:* Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquin Cordero, Jaime Fernandez, Victor Alcocer, Silvia Derbez, Huberto Almazon, Carlos Martinez Baena, Alfredo Varela, Fernando Soto - *produzione:* Clasa Films Mundiales, Armando Oriva Alba - *studi:* Clasa, 25 gennaio 1954 - *origine:* Messico, 1954 - *durata:* 90 minuti.

Nel suo ospedale nuovo di zecca, situato in un bel quartiere di Città del Messico, un giovane dottore di idee moderne viene a sapere che sua madre è rimasta vedova e torna al villaggio natale per prendersi cura di lei.
A casa, il giovane scopre che la morte di suo padre è l'ultimo atto di una lunga faida familiare e che la madre, donna orgogliosa e severa, si aspetta da lui che prenda il fucile per vendicarla.
Un po' alla volta egli si sente risucchiato da « la règle du jeu », dal codice d'onore mezzo feudale e mezzo borghese che, per generazioni, ha imposto agli uomini delle due famiglie nemiche di sterminarsi a vicenda. Il giovane respinge la « maledizione ancestrale », ma la insidiosa e violenta attrazione, che essa esercita su di lui, si trasmette allo spettatore e questi avverte, netta, l'urgenza di conformarsi ad un sistema chiaramente assurdo e distruttivo.
Il duello emotivo tra madre e figlio è tipicamente buñueliano, di un Buñuel nel suo aspetto più tenero e sottile. Il modo in cui gli assassini attraversano il fiume e sono considerati come morti (in realtà, vengono regolarmente riforniti dalle famiglie) è una svalutazione dell'eroismo che, nel contempo, sottolinea e dà un peso esatto alla mediocre « routine » della vita familiare.
E la sequenza in cui i due nemici si affannano per arrivare in qualche modo a una riconciliazione, è tanto più persuasiva in quanto rifiuta ogni idealismo. Lo studio di ciò che succede dall'altra parte del fiume richiama le analisi di Buñuel sul rapporti sociali « a nucleo » (*Robinson Crusoe*, *Violenza per una giovane*).
Forse meno rigorose di quelle di altri film, queste immagini seguono, in maniera affascinante, gli strani intrecci di codici e solitudini sociali, evitando ogni sentimentalismo alla Rousseau sul vivere « da selvaggi ». Facendo leva su un'autorità puramente morale, il nonno del protagonista

era riuscito a stabilire, per un certo periodo, una inquieta pace nel villaggio, perché sapeva come fare appello ad alcuni aspetti della sensibilità sociale che quel sistema aveva brutalmente represso.
Il nostro eroe riesce, a sua volta, a porre termine alla sfida solo perché può sfruttare la tradizione, instaurata dal nonno, e anche perché è un uomo profondamente influenzato dal meglio della vita cittadina.

CONVEGNO SU: « CINEMA, INDUSTRIA E CULTURA »

Interrogativi di Pier Paolo Pasolini

Ogni opera è ambigua. Ma io dico non in difesa della sua unità; bensì in polemica con la sua unità. Ogni unità è infatti idealistica. (Noi ci poniamo evidentemente, anzitutto, su un terreno culturale materialista). L'ambiguità dell'arte non è dunque, malgrado le apparenze, un dato negativo in quanto irrazionalistico, e quindi decadentistico e borghese. L'ambiguità dell'arte è un dato positivo, in quanto presuppone nell'opera due momenti diversi, che la lacerano, e ne distruggono l'unità, essa sì irrazionalistica, e quindi, se vogliamo, decadentistica e borghese. Il formalismo russo, specie attraverso Sklovkij ha rilanciato l'unità dell'arte, in quanto unità di funzionamento, unità del « priem ». Lo strutturalismo che, in questo senso, è lo sviluppo storico del formalismo, continua a ribadire l'unità dell'arte, come « tutto solidale », « coesitività » ecc. È vero che sia i formalisti che gli strutturalisti non si dimenticano mai di parlare *anche* di ambiguità, o per dirla tecnicamente meglio, di « senso sospeso »: ma tale ambiguità o canone della sospensione non è che un elemento formale o strutturale: uno dei tanti elementi che compongono l'unità idealistica dell'arte. L'ambiguità non viene opposta all'unità, come un modo totalmente *altro* di concepire l'arte. La mia ignoranza mi impedisce di definire cosa sia l'ambiguità dell'arte: cioè di dire quali sono i due elementi contrari costanti che si scontrano dentro un'opera, inconciliabilmente, fondandone l'ambiguità. I soliti moralisti tendono a vedere nell'ambiguità uno scontro tra passato (borghese e piccolo borghese, irrazionalistico e metastorico) e il presente (virilmente concepito come storia e lotta operaia). Cosa che riduce immediatamente un artista (che, nell'incertezza della sua scelta, è sempre colpevole) a capro espiatorio, oltre che a buffone. Infatti lo scontro tra passato e presente è, se mai, uno scontro o tutto storico o tutto metastorico; profondamente drammatico perché i due elementi che si scontrano sono pari e ugualmente da concepire come reali: due forme di « valore » o di « bene », insomma. Mentre nei nostri moralisti marxisti il passato si connota di disvalore e di male e il presente (o il futuro) si connotano di valore e di bene. Cosa che pone l'arte a un livello moralistico, e ne implica (a scorno dei nostri moralisti) una positiva unitarietà idealistica. Mentre il problema mai affrontato è appunto quello di dissacrare l'innocenza idealistica dell'arte, istituendovi un dualismo lacerante, come quello sociale della lotta di classe, con cui Marx ha sfatato l'innocenza del borghese (falsa idea di sé fondata su una presunta unità dell'uomo), o come quello psicologico dello scontro fra conscio e inconscio, con cui Freud ha sfatato l'innocenza dell'uomo

individuale (falsa idea di sé fondata su una presunta unità della psicologia). L'estetica marxista non ha inventato nulla di analogo ai dualismi, dialettici o no, istituiti dal marxismo o dalla psicanalisi. Ha dato il « realismo socialista », cioè un'ennesima versione edificante dell'arte, vista ancora una volta idealisticamente. Io non conosco del resto nessuno in questi ultimi decenni che non si sia adoperato ad altro, in campo estetico, che a ribadire e dimostrare ossessivamente l'unità e quindi l'innocenza dell'arte. Pare che se questa unità e l'annessa innocenza dovesse andare perduta, tutto andrebbe perduto. Invece, naturalmente, è chiaro che anche l'arte è divisa, anche l'arte contiene due arti, anche in essa non vi è quella purezza che la « falsa idea » dei teorici anche marxisti vi postula. E lo strano è che ogni giorno, anzi ad ogni istante, leggendo e guardando opere d'arte non facciamo altro che sperimentare in esse delle contraddizioni, degli elementi inconcilibaili. Ma ci passiamo sopra, conservando solo, a proposito dell'arte, un « sentimento di ambiguità » che ci appare come colpevole. In effetti la grande difficoltà è staccare il mondo estetico da tutto il resto e esercitare su di esso un'analisi che sia solo per esso valevole, giungendo a scoperte che abbiano valore di rivelazione solo al suo interno. Insomma si dovrebbe fare per l'arte ciò che Marx ha fatto per la società e Freud per l'interiorità. Occorrerebbe un Terzo Ebreo che inventasse per l'arte ciò che è per la società la « lotta di classe » e per l'interiorità il dramma tra conscio e inconscio: allo scopo, lo ripeto ancora una volta, di non lasciare nulla di idealisticamente innocente. Ma l'universo dell'arte ha la grandezza e la totalità dell'universo sociale o dell'universo interiore? Può essere staccato e reso autonomo? Propenderei a crederlo, vista l'assoluta originalità delle sue leggi formali scoperte dalle ultime teorie sull'arte, dal formalismo, appunto, alla stilcritica e allo strutturalismo. Ma non oserei affermarlo definitivamente. È certo però che le incertezze — che fatalmente si trasformano in repressioni, ricatti morali, immolazioni, illazioni, e insomma in tutto ciò che c'è di peggio nei rapporti tra gli individui — derivano nei teorici e nei critici dal voler « applicare » all'arte le grandi filosofie sociali o psicologiche. Non c'è niente di più distruttivo per l'arte che applicarvi il marxismo, o annetterla al marxismo. Come non c'è niente di più distruttivo che esercitarvi delle analisi psicanalitiche. Ciò che vien fuori è sempre una spregevole figura dell'autore: o egli è uno sporco borghese o un cattivo comunista (sul piano dell'applicazione marxista), oppure è un povero bambino immondo, vittima o assassino, ecc. (sul piano dell'applicazione psicanalitica). Ciò di cui viene dissacrata l'innocenza non è l'arte ma l'autore: il quale, peraltro, non è dissacrato in quanto autore, ma in quanto cittadino o in quanto uomo interiore. Insomma identificando le eventuali forze opposte che si scontrano in un'opera d'arte (causandone l'ambiguità) con le forze opposte della lotta di classe oppure con le forze opposte dell'Io e dell'Es, si riduce semplicemente l'arte a uno dei tanti modi di essere della vita sociale o della vita interiore: se ne esclude la possibile « totalità ». Bisognerebbe invece almeno ipotizzarla: e analizzarla in quanto tale. Bisognerebbe cercare quali sono le reali forze che si scontrano nel suo interno — vanificando la presupposta innocente unità — e definirle autonomamente. Solo così sarebbe possibile alla fine vedere se lo scontro di tali forze avviene secondo le leggi della logica dialettica, oppure, mettiamo, pre-dialettica, puramente oppositoria: se, dunque, l'ambiguità dell'arte, è una forma particolare, misteriosa, di sintesi, oppure non è altro che il prodotto cristallizzato ma profondamente fluttuante di un'inconciliabile opposizione. A proposito dell'arte cinematografica, tutto ciò è macroscopio. Prima di tutto non

si sa bene che cosa essa sia: qualche raro autore cerca di definirla, come può, scientificamente: ma la gran massa dei professori tende a vederla idealisticamente come « linguaggio d'arte ». Quasi che fosse concepibile un linguaggio d'arte senza linguaggio. Ma una volta lasciato sospeso, interlocutoriamente, il problema di che cosa sia il cinema, ecco la muta dei moralisti marxisti gettarsi su di esso e « applicarvi » le regole della lotta di classe (dicono loro) o annetterlo all'universo della lotta di classe come uno dei tanti suoi elementi complementari, strumentali, servili. Ed ecco la muta, assai più mite e sparuta degli psicanalisti che agnosticamente prendono il cinema come un enorme test. Per non parlare poi della massa sterminata dei qualunquisti con la loro fede, indistruttibile, sulla purezza di ogni opera di poesia e, a fortiori, a quanto pare, di poesia cinematografica.

Indubbiamente i critici migliori sono in genere i critici marxisti, nel momento in cui lasciano sospeso il problema teorico: non possono dimenticarne, infatti, il dramma, e ciò li arricchisce. Ma è proprio comunista — non in senso partitico — e la cosa riguarda dunque piuttosto gli estremisti, che fra noi sono molti — l'equivoco della più rilevante e macroscopica « applicazione » dell'ideologia marxista dell'opera cinematografica.

Tale « applicazione » produce un punto di vista che in un primo momento appare soddisfacente: infatti essa mette in luce nel cinema, più comodamente che in tutte le altre tecniche, la contemporânea natura di arte e di merce. Ecco dunque definita e fissata quell'opposizione di forze che è ritenuta necessaria a vanificare l'idealistica idea dell'innocenza dell'opera. Infatti il cinema in quanto arte è impuro essendo *anche* merce; e in quanto merce è impuro essendo *anche* arte. L'ambiguità dunque è totale: all'interno dell'opera si svolge una lotta all'ultimo sangue, una contraddizione insanabile; o, in tal caso, l'ambiguità dell'opera sarebbe l'unico possibile superamento, l'unica possibile sintesi. In tutto questo però, a pensarci bene, c'è qualcosa di sbagliato. Arte e merce non possono essere due forze contraddittorie, all'interno di una stessa opera. La loro coesistenza infatti — enunciata così — non è un rapporto dialettico, ma semplicemente una mostruosità: una sirena, metà donna e metà pesce, o un ermafrodita, metà uomo e metà donna: insomma un fenomeno da baraccone. Non si può opporre arte a merce, perché i due concetti appartengono a due universi incommensurabili e diversi: e perciò non possono integrarsi, ma semplicemente se mai coesistere in un solo corpo, che è dunque un « monstrum ». Cosa bisognerà fare, allora? Prima di tutto convincersi che, se due forze contrarie vanno individuate in un'opera d'arte, tali forze contrarie devono essere pertinenti all'arte: la cui « mozione » in quanto scrittura è dunque la « mozione » di un universo. Fatto questo, si può anche prendere in considerazione il concetto di « merce », che è estraneo all'universo istituito dalla mozione linguistica: lo si può prendere in considerazione a patto però che esso venga trasformato in senso estetico. Come? È semplice: osservando ciò che la necessità di essere un produttore di merce diventa, linguisticamente, in un autore che si considera prima di tutto un produttore di arte. Tale necessità crea delle nuove regole prosodiche e metriche, assimilate dall'autore alle altre che sono il « primum » non consumabile della sua opera — e che tale assimilazione, a sua volta, modifica. Tuttavia alla fine le leggi linguistiche che nascono dalla necessità della mercificazione, non possono che diventare in tutto e per tutto, appunto, delle leggi linguistiche. Esse non possono opporsi più dialetticamente, e neanche con la forza dell'opposizione pura, alle leggi linguistiche che nascono dalla pura necessità espressiva. Non può essere questo dunque il dualismo materialistico o

dissacrante che cercavamo. A questo punto, bruscamente, interrompo il discorso. Non saprei concluderlo. Ho posto un problema, ed era semplicemente quello che mi proponevo.

L'esempio italiano di Francesco Bolzoni *

Incassi: dai minimi ai massimi

« Il cinema è, in Italia, il "cocco di mamma", scriveva nel giugno del 1959 Ernesto Rossi (vedi *Lo Stato cinematografaro*, Parenti, Firenze, 1960). I parlamentari, a qualunque partito appartengano, dedicano molte cure e destinano più quattrini al cinema che alle biblioteche, alla conservazione dei monumenti, alla salute pubblica, alla tutela della libertà dei cittadini. E come tutti i "cocchi di mamma", troppo sbaciucchiati, viziati e rimpinzati di dolciumi, il cinema italiano, nonostante promettesse bene da piccolo, è cresciuto male: è diventato un vitellone, per non dire un magnaccia ». Ma una cosa, se non altro, l'ha imparata: a far di conto.

Si confrontino due gruppi di cifre, l'uno del primo dopoguerra e l'altro di queste settimane. « Nel 1948 vengono prodotti, in Italia, cinquantaquattro film nazionali e ne vengono importati ottocentosettantaquattro, dei quali seicentosessantotto americani; in questo stesso anno, su un incasso globale di 41,9 miliardi circa, tutti i film italiani (vecchi o di nuova produzione) incassano la cifra lorda di cinque miliardi e mezzo, pari al tredici per cento della spesa del pubblico, mentre i film americani si portano via la notevole cifra di 32,2 miliardi di lire, cioè il settantacinque per cento della spesa globale del pubblico italiano ». (Queste cifre sono riportate in: Libero Bizzarri e Libero Solaroli: *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze, 1958). « Dall'agosto 1973 al luglio 1974, nei trecentoquarantadue cinema di prima visione delle sedici città capozona, sono state presentate seicentocinquantadue nuove e vecchie pellicole con un incasso complessivo di ottantaquattro miliardi e cinquecentotrentacinque milioni: di questa cospicua cifra il 62% è andato alla produzione e alla coproduzione italiane (cinquantadue miliardi novecentoventisette milioni); il 21,9% alla produzione statunitense (diciotto miliardi cinquecentoventidue milioni); il 7,4% ai film inglesi (sei miliardi duecentosette milioni) e il residuo 8,1% alla produzione del resto del mondo (sei miliardi ottocentosettantotto milioni). » (Ferraù, *Consuntivo di una stagione*, in « Il giornale dello spettacolo », Roma, 31 agosto 1974). A prima vista, sembra che il ragazzaccio, a dispetto dell'opinione del suo antico professore, abbia imparato a difendersi. E' riuscito, in venticinque anni, a ribaltare una situazione economica che pareva disperata. Ma, bisogna chiedersi, ha saputo sfruttare i propri talenti o li ha dilapidati?

Il nostro cinema nacque povero ma vitale nel '45, tra le rovine della guerra.

* Questi appunti sono serviti a Francesco Bolzoni nella introduzione al Convegno *Cinema: industria e cultura*. Non erano destinati, in origine, alla pubblicazione e sono stati tratti dal testo ciclostilato e distribuito in occasione della manifestazione. L'autore desidera ricordare che tali materiali per un « dossier » sul cinema italiano dal 1945 a oggi, riguardavano sia questioni critiche (le ricerche degli autori, i generi, ecc.) che problemi strutturali (gli apparati produttivi e distributivi, la « griglia » legislativa, la consistenza dei diversi gruppi, ecc.) e tentevano, con sottolineature e accostamenti spesso polemici, a dare inizio a una franca discussione sulla crisi che, di tanto in tanto, pare ridurre al lumicino il nostro cinema (n.d.r.).

Non disponeva di lasciti; gli stabilimenti erano distrutti, le attrezzature trafugate in Germania o portate ad arrugginire in Laguna dove avevano cercato rifugio la Cines, l'Enic e i divi autarchici del regime fascista. Ma, con la sua insospettabile capacità di autocritica, impressionò il mondo. Si parlò, con stupore, a New York e a Parigi, di *Roma città aperta, Sciuscià, Paisà, Ladri di biciclette, La terra trema, Senza pietà, Sotto il sole di Roma, E' primavera, In nome della legge, Riso amaro*, realizzati fra il '45 e il '49. Ma, in casa sua, il cinema italiano rischiava di morire di stenti. Gli incassi dei neorealisti furono scarsi. *La terra trema*, uscito nel 1950, due anni dopo la fine delle riprese, incassò ventisei milioni (questa cifra, come le seguenti, è basata sugli introiti registrati alla fine dello sfruttamento). *Sciuscià* cinquantasei, di *Paisà* non si conoscono neppure le entrate. Si badi, per una esatta valutazione delle cifre, che *I dieci comandamenti*, film a episodi di Giorgio W. Chili con i grossi divi italiani dell'epoca (Marina Berti, Vera Carmi, Mariella Lotti, Massimo Serrato, Andrea Checchi, Amedeo Nazzari) riporta a casa settecentocinque milioni. Una qualunque *Biraghin* o un *Cavaliere del sogno* o *La gondola del diavolo*, per non dire di un prodotto medio americano, costituivano un migliore affare di tanti film appartenenti alla corrente neorealistica Ma furono proprio questi film, insoliti e inimitabili, a permetterci di entrare per la prima volta, dopo i fasti del muto, nei cinematografi di Parigi o di New York. E, con la scusa di sostenerli, si prese a somministrare vitamine e dolcetti all'intero cinema italiano: a chi meritava incoraggiamenti e a chi. in piena invasione americana, continuava a parlare una lingua da indigeni di un'isola esclusa dal mondo o a chi, peggio ancora, imitava malamente i prodotti delle grosse ditte hollywoodiane. Gli aiuti a sostegno del film nazionale furono distribuiti senza tentare almeno una distinzione fra cinema e cinema, fra film d'evasione e film di proposta critica, e non si elaborò mai, durante la « beneficiata », una qualunque ipotesi di politica culturale. O, se a volte si ebbe l'impressione dell'affermarsi di una tale ipotesi, ciò fu dovuto al caso o all'ostinazione di alcuni autori o al volontarismo di pochi produttori intelligenti.

Ernesto Rossi calcolò, e nessuno lo smentì, che dal 1947 al '59 lo Stato aveva regalato al cinema italiano una somma non inferiore ai centocinquanta miliardi. E Bizzarri e Solaroli informarono nel '58 che, a sostegno dei soli cinegiornali d'attualità immessi nel mercato dai privati, furono dispersi nel periodo 1950-55 tredici miliardi e duecento milioni. Questa abitudine non subì nel tempo modifiche di sorta. Nella premessa a *Lo spettacolo in Italia* (Siae, Roma, 1974), Antonio Ciampi ha scritto che « per i film di produzione nazionale il gettito complessivo delle relative imposte sulle proiezioni nelle sale non riesce più a coprire gli oneri globali a carico dello Stato ». « Questi quattrini sono stati sperperati nel peggiore modo », affermava Ernesto Rossi nell'introduzione a *Lo Stato cinematografaro*. « Una parte è andata ad accrescere i compensi ai divi e alle stelle, in conseguenza dell'aumento della domanda delle loro prestazioni; una parte è scivolata nei conti bancari degli imprenditori stranieri, attraverso la coproduzione fasulla; una parte è stata assorbita dagli intermediari camorristi, dai santi protettori e dai segretari amministrativi dei partiti, che sapevano come fare per ottenere la programmazione obbligatoria, i premi, i sussidi, i buoni, gli abbuoni, i ristorni, gli anticipi, i crediti di favore; ed infine una parte, forse la maggiore, è stata inghiottita dalle imprese sballate degli avventurieri del cinema e degli enti cinematografici sovvenzionati e finanziati dallo Stato. In definitiva la pioggia dei miliardi... ha aggravato la crisi del cinema nazionale, ed ha portato ad una fortissima inflazione di film di nessun valore culturale ed artistico ».

Punti per una « guida di lettura » di un cinema fra due crisi (1948-1974)

Si vedrà, ripercorrendo per sommi capi la storia del nostro cinema (o meglio: alcuni suoi fenomeni significativi) dal '45 a oggi, se il giudizio di Ernesto Rossi risulta eccessivo o no. Conviene intanto, per offrire una « guida di lettura » ai capitoli che seguono, sottolineare alcuni punti, alcuni dati a cui si perviene dopo un rilevamento, affrettato certo ma abbastanza attento, sul cinema sviluppatosi in Italia dopo l'affermazione del sistema democratico:

1) L'apparato produttivo-distributivo esistente in Italia prima della guerra è rimasto (se si toglie la « neutralizzazione » degli enti di Stato: Luce, Cinecittà, Cines, Enic) sostanzialmente inalterato nel dopoguerra.

2) Lo sforzo di aggiornamento, proprio dei neorealisti, si è dissolto a causa delle resistenze di tale apparato e della « impenetrabilità » di un pubblico colonizzato e incapace, dopo venti anni di « educazione fascista », di sottrarsi agli allettamenti dell'industria delle coscienze, quasi che la Resistenza fosse stata un fatto settoriale. Comunque, con la sua sola presenza, il neorealismo pone un problema che resta ancora oggi da affrontare con serietà, e da risolvere: cinema come evasione o cinema come servizio sociale?

3) La politica cinematografica italiana è stata amministrata, più che da « tecnici » (invero, parecchi politici parvero considerare il ministero dello Spettacolo una tappa non determinante della loro carriera e si rivelarono privi di inventiva e spesso disinformati), da burocrati cresciuti durante il fascismo e guadagnati alla sua ideologia autarchica (« sostegno » al film nazionale con il procedimento dei maggiori contributi ai prodotti di maggiore incasso; diffidenza verso le idee e le iniziative democratiche quali le cooperative e i gruppi di base; timore che il cinema, quasi fosse uno strumento demoniaco, potesse inquinare l'ordine e la tranquillità del sistema). Dal liberalismo economico, negato dai fascisti e venerato negli Stati Uniti, essi recepirono solamente l'avversione a un cinema al servizio della comuntà e finanziato dallo Stato tenendolo, prima, a « bagno-maria » e, poi, distruggendo gli strumenti che avrebbero potuto renderlo possibile (« suicidio » dell'Enic e della Cines).

4) L'on. Andreotti pare l'unico, fra i politici, ad avere lasciato una traccia al ministero dello Spettacolo. Preso atto della potenza delle grosse compagnie americane, del « livello » del pubblico, della funzione frenante della burocrazia, del peso degli esercenti e dei produttori (per anni, enormemente superiore a quello degli autori), egli pensò di costruire — a difesa di un'attività che però non è mai riuscita a diventare un'industria — una barriera protettiva. Tale sbarramento ha consentito la conservazione di un cinema italiano e il rafforzamento di alcuni gruppi (gli esercenti, per esempio).

5) La barriera protettiva ha tuttavia assicurato, per uno di quei miracolosi recuperi che distinguono la società italiana del dopoguerra, uno spazio ai cineasti più coraggiosi e ostinati e agli imprenditori meno venali. All'interno di questo spazio, pur scosso da continue nevrosi e da sempre ritornanti crisi, poiché lo si sapeva protetto ma insicuro, si sono infatti avute, ma non sono state sempre adeguatamente sfruttate, diverse possibilità: scoperta ed esaurimento dei generi (dal mitologico al western all'italiana); « permesso » a grosse personalità creative di ritentare la prova pur dopo gli scacchi iniziali. (Fellini e *Lo sceicco bianco*; Pasolini e l'insuccesso economico di *Accattone*; Bertolucci e *La commare secca*; Mario Ferreri e gli iniziali « no », nei suoi riguardi, del pubblico e dei produttori. Si badi che, tutti questi autori, sono attualmente « campioni d'incasso »).

6) Nessun governo del dopoguerra ha imposto, al nostro cinema, precisi « mandati » o « giuramenti ». Ci sono stati, è vero, « consigli », « raccoman-

dazioni », forse « ricatti ». Ma, direi, nell'ambito della sopportabilità. Tuttavia questa stessa astensione formale può non essere di per sé neutra e impregnarsi di una carica ideologica.

7) Certi modelli di comportamento, propri di una società industriale avanzata (sovrapporsi di mode, sfruttamento a fini commerciali del dissenso, tolleranza verso la violenza fino all'apologia del « giustiziere della notte », ecc.), diffusi dalle centrali hollywoodiane — non giudicati (politicamente) pericolosi — sono stati lasciati liberi di diffondersi e di propagarsi in una società contadina o agli inizi dell'industrializzazione come l'italiana. Da questo scomposto contrasto tra diversi livelli di sviluppo, sono derivate precise conseguenze: da un lato l'irrigidimento della censura, o di analoghi istituti fermi alle convinzioni dominanti presso il gruppo dirigente che manovrava la civiltà contadina, e dall'altro il desiderio del pubblico cittadino di ottenere alcune concessioni sul piano di una « aggiornata » evasione, desiderio incoraggiato dalla propaganda del settore vendite dell'industria delle coscienze.

8) Lo scarso ascolto concesso alle tesi di una sinistra cristiana che avvertì, ma non seppe imporre questi temi, e che, nel gioco delle parti, finì per fornire un alibi e un sostegno ai cattolici inseriti nel « sistema ».

9) Gli autori sono stati a lungo frenati da resistenze d'ordine corporativo e, solamente da ultimo, sono venuti prendendo coscienza d'avere problemi comuni ad altri operatori culturali, problemi non esclusivamente « settoriali », e di costituire un gruppo. Si deve anche dire che solo una parte degli autori ha vissuto, con sufficiente sincerità, la propria situazione di malessere.

10) Sembra tuttavia di scorgere, fra i cineasti e i « fruitori » delle ultime generazioni, una matura consapevolezza dei nodi che impediscono al cinema di impiegare in senso progressista o democratico le proprie possibilità (frutto questo anche del lavoro dei critici i quali, in generale, si sono rifiutati di sostenere i piani dei burocrati e dei politici più retrivi). E sembra anche essersi avviata di recente un'opposizione ragionata: prima con la « politica degli autori » e, successivamente, con una ricerca, incerta, ma non per questo meno decisa, di un « altro » cinema. Il 1968, nonostante non abbia fornito un bilancio positivo, è servito a far avvertire le nuove esigenze, ancora limitate all'ambiente studentesco o intellettuale ma destinate, senza dubbio, ad allargare la loro sfera d'intervento.

11) Il ritorno dello Stato nel settore cinematografico costituisce, al di fuori di errori, scompensi, strategie discutibili dei suoi organismi, una registrazione di questo nuovo dato.

12) La recessione in corso non danneggia il cinema per ciò che riguarda l'esercizio (si hanno, anzi, più « presenze » nei locali di spettacolo) bensì per ciò che riguarda la produzione sia perché determina uno strappo nei canali del credito, sia perché non produce mutamenti nei meccanismi che regolano il mercato. La crisi attuale svela pertanto quelle deficienze strutturali che, nei periodi di vacche grasse, possono venire occultate. La nostra industria cinematografica mette in commercio, dietro richiesta dell'esercizio che si riserva così molte possibilità di scelta, più di quanto il mercato necessiti. Incassa, in Italia, meno di quanto globalmente spende. E non riesce ad affermarsi stabilmente all'estero. C'è da dire che questa mancata stabilità sui mercati esteri non dipende tanto da deficienze proprie, ma, piuttosto, dalla potenza altrui. Il mercato cinematografico mondiale resta oggi come ieri, controllato da un Paese a economia fortissima: gli Stati Uniti. È, in esso, il nostro cinema sarà sempre emarginato; a seconda delle circostanze, con modi educati o con modi bruschi.

13) Non si vede perché, in un momento di forte indebitamento dello Stato, si debba continuare, come si fa, a « sostenere » una produzione cinematografica che, al di là degli elogi d'occasione, non contribuisce, nella maggioranza dei casi, a una liberazione dello spettatore, dato che, preliminarmente, non si è risolto, o non si è voluto risolvere, la questione: cinema come strumento di evasione o cinema come mezzo di educazione?

Richieste di oggi ma anche di ieri

Certi titoli riguardanti la « salute » dell'industria cinematografica italiana, nei quotidiani di queste settimane, sono simili a quelli dei giornali di anni passati. Oggi come ieri, gli imprenditori privati chiedono aiuti: per la difesa dei « livelli di occupazione », per la salvaguardia dei risultati artistici conseguiti dal nostro cinema, per il riconoscimento che si deve alla cultura. Qualcuno, scettico sostiene che ci si preoccupa soltanto di difendere posizioni di potere economico poiché la storia del nostro cinema, dal '45 a oggi, non si svolgerebbe quasi mai in funzione degli spettatori o degli autori. Comunque stiano le cose, è certo che oggi il nostro cinema sta passando un momento di difficoltà.
La Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro è in secca. Altri istituti bancari, così corrivi un tempo, chiedono interessi da capogiro: perfino il venti per cento sul denaro dato in prestito. Molte produzioni sono sospese. E, a rimetterci, dicono concordi i cronisti, saranno i « film di qualità ». Si torna, ma con una paura autentica, a ripetere una parola spesso pronunciata a Cinecittà nel '45, nel '56, nel '67: crisi. E, fra i pessimisti che sono al corrente delle passate cose, corre un giochino di società. Ci si chiede: in questi tempi di crisi internazionale dell'energia, riusciranno gli sceicchi arabi e le « sette sorelle » del petrolio (ma sette sono state a lungo anche le grandi case americane operanti nel cinema) là dove non riuscirono, nel '45, l'ammiraglio Stone e gli ambasciatori degli hollywoodiani: a fiaccare il cinema italiano?

Un mercato invaso da tanti bei film hollywoodiani

All'indomani della liberazione della capitale, alcuni cineasti lavorano a un documentario su don Morosini, popolare figura dell'antifascismo capitolino (da questo progetto nascerà, in seguito, *Roma città aperta*). Ma, in città, anche altri si occupano di cinema. Sono riuniti in un appartamento in via Veneto, nella sede del Film Board, dai cui uffici dipende il rifornimento di materiale cinematografico americano alle nostre sale di spettacolo. Alla riunione, ricorda Lorenzo Quaglietti in *Il cinema italiano del dopoguerra* (quaderno n. 58 della Mostra di Pesaro), partecipano, oltre a diversi ufficiali alleati, Alfredo Guarini e Alfredo Proia, in rappresentanza, rispettivamente, dei lavoratori e degli industriali del cinema. L'unico ad avere in tasca un piano preciso sembra essere il presidente della riunione; l'ammiraglio Stone. Dice: « Tutta la legislazione creata dal fascismo deve essere abrogata... Il cosiddetto cinema italiano è stato inventato dai fascisti. Dunque, deve essere soppresso. E devono essere soppressi anche gli strumenti che hanno dato corpo a questa invenzione. Tutti, Cinecittà compresa. Non c'è mai stata un'industria del cinema. Chi sono questi industriali? Degli speculatori, degli avventurieri, ecco chi sono ». Non era esatto. Il cinema italiano, all'epoca del muto, aveva conosciuto un rilevante impulso produttivo. E, all'inizio degli anni trenta, con la Cines di Cecchi, quando ormai i mercati esteri erano da tempo perduti, alcuni giovani volonterosi avevano vissuto un'interessante stagione di ricerca (Camerini, Blasetti, ecc.). Luigi Freddi, il « grande addormentatore » come l'hanno definito, con la scusa della ristrutturazione del settore, aveva spento quei fermenti

che, dopo il '40, per merito del gruppo « Cinema », erano tornati ad affiorare e confluirono, infine, *in Ossessione* (1942) di Luchino Visconti e in qualche altro film. Ma, anche facendo riferimento alla produzione ubbidiente alle direttive di Freddi, si può dire che, durante il fascismo, il nostro cinema era stato tutto. Ma poco, almeno a stare ai film, fascista, dato che aveva sempre continuato a ispirarsi ai modelli di Hollywood. Fascista era nei metodi (i controlli; dalla censura ai copioni alla concessione dei crediti), nella smania autarchica (la creazione di un universo divistico locale), nella povertà culturale degli esempi, specie se messi a confronto con l'opulenza dei propositi enunciati nelle « adunate ». Ma non era fascista nei risultati. E lo ha documentato, con sottile divertimento, Francesco Savio nel capitolo sul cinema dei telefoni bianchi del suo *Visione privata* (Bulzoni, Roma, 1972).

In realtà, a Stone non importava molto che il nostro cinema fosse stato, o meno, fascista. Gli interessava, piuttosto, rimuovere ogni barriera protezionistica che impedisse la trasformazione del nostro mercato in un mercato di sfruttamento dei prodotti hollywoodiani, vale a dire di tipo sudamericano. Decise di smantellare la fabbrica dove, secondo la struttura classica dell'industria dei film, la materia prima viene lavorata, di cedere ai profughi Cinecittà. Ma già i registi del neorealismo aveva risolto a loro modo il problema. Fecero a meno degli « studi » e portarono le macchine da presa nelle strade. Cosa facevano, intanto, i « politici » (chiamiamoli così per distinguerli dai « pratici »)? Aggiravano — è un sistema molto italiano — Stone trovandosi un alleato nell'inglese Stephen Pallos. E Pallos, annota sempre Quaglietti, comprese che « l'esistenza di una produzione nazionale avrebbe costituito una grossa garanzia per la libertà di circolazione in Italia dei film di altri paesi ». Si giunse, così, all'abrogazione delle leggi protezionistiche fasciste. Ma non si arrivò tuttavia a sancire la fine del cinema nazionale. Il decreto legislativo luogotenenziale (n. 678, 5 ottobre 1945) eliminava la tassa di doppiaggio dei film stranieri e permetteva il loro accesso sul nostro mercato anche se doppiati all'estero. Ma, nello stesso tempo, concedeva ai produttori italiani il dieci per cento sugli incassi dei film di nuova realizzazione (nel caso si trattasse di opere culturalmente meritevoli si aggiungeva, a questa percentuale, un altro quattro per cento). Si favorì, in pari tempo, un « accordo fra gentiluomini », una convenzione fra l'Anica (l'associazione dei produttori) e l'Agis (l'associazione degli esercenti), stilata il 10 gennaio 1946; in base alla quale venivano riservati ai prodotti nazionali venti giorni di programmazione al trimestre.

E cominciò la grande invasione hollywoodiana. La « mècca del cinema » toccava allora l'apogeo del suo splendore. Solida industria, ma anche riserva di talenti, aveva migliorato il suo « standard » negli anni in cui era stata assente dal nostro mercato. Disponeva di « quadri » amplissimi: dive bellissime, attori d'alta scuola e caratteristi perfetti; sceneggiatori capaci di rendere piacevole ogni storia; registi in possesso di esperienza e di gusto. E, in più, la Hollywood del '45 poteva riversare, sul mercato europeo, il meglio di otto anni di attività produttiva: western e « musicals » a colori e drammi ottocenteschi e, anche, film di critica sociale che, in Italia, non finivano di stupire per il coraggio. E il pubblico italiano si buttò con voracità sui film che venivano da Hollywood. Li guardava, e si sentiva più ricco, più felice. Rivedeva vecchi amici persi di vista o cominciavano a conoscerne di nuovi. E, a rafforzare quella che pareva dovesse diventare un'amicizia eterna, pensavano le succursali italiane delle compagnie americane che inondavano di foto e di biografie i rotocalchi, prima invenzione giornalistica del nostro dopoguerra.

Lo spettacolo cinematografico era stato molto popolare durante la guerra. E, poiché subito dopo il '45 i divertimenti accessibili a ogni borsa erano pochi

e i soldi anche meno, continuò a esserlo nel dopoguerra. A un certo punto, gli esercenti pensarono che l'afflusso dei film americani non fosse sufficiente. Parlarono di ostacoli frapposti dai burocrati. Protestarono e minacciarono boicottaggi: di ridurre i venti giorni di programmazione obbligatoria riservata ai film italiani (in vero quasi mai rispettata).

La « griglia » legislativa

La legge sul cinema del 16 maggio 1947 (n. 379) sottrasse, a un accordo fra privati, la clausola dei venti giorni di programmazione obbligatoria al trimestre. (In Parlamento, vi si opposero i socialdemocratici). Essa assegnò, al produttore di ogni film italiano, il rimborso del dieci per cento dei diritti erariali. Cominciava, così, la storia dei « ristorni » che tanto infastidivano Ernesto Rossi e disturba coloro che, mentre sono propensi ad aiutare un cinema d'informazione o di dibattito o d'arte, non vedono perché si debbano privilegiare i prodotti a forte incasso che, quasi mai, sono anche seri. Ma questo indirizzo venne confermato nella successiva legge, la n. 958, del 1° gennaio 1950, e nella « leggina » del 26 luglio 1949, n. 448.
La « leggina » (in vigore fino al 31 dicembre del '54) stabiliva che, per ogni film straniero distribuito in Italia, la ditta importatrice versasse la somma di due milioni e mezzo di lire (il cosiddetto « buono di doppiaggio »). Tale somma sarebbe stata restituita dopo dieci anni. Con il denaro dei « buoni di doppiaggio » si costituiva un « fondo » presso la sezione per il credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro. A esso avrebbero attinto i produttori. Al momento dell'entrata in lavorazione di un film un produttore riceveva inoltre, in premio, un « buono di doppiaggio » che poteva cedere a terzi o usare per importare, doppiare e diffondere sul nostro mercato un film straniero. La legge n. 958 non stabiliva un numero chiuso di film da importare in Italia. Si preoccupava, piuttosto, di recuperare uno spazio economico alla produzione nazionale. Imponeva infatti agli esercenti l'obbligo degli ottanta giorni di programmazione. Ai film italiani andava un contributo del dieci per cento sull'incasso lordo da essi conseguito (aumentabile di un altro otto per cento nel caso di opere particolarmente meritevoli). Un film, per essere considerato nazionale, doveva ottenere l'approvazione di una speciale commissione, previa lettura del soggetto.
L'asse della legge del 1° gennaio 1950 è costituito da due elementi: l'apertura del nostro mercato all'industria straniera (il costo del « buono di doppiaggio » non era tale da spaventare le potenti compagnie americane) e gli aiuti a favore della produzione nazionale. Resta invariato nella successiva legge del cinema (31 luglio 1956) e nell'attuale (la 1213 del 4 novembre 1965). Si veda, in quest'ultima, un passaggio dell'art. 29 (« Nulla è innovato per la gestione dei fondi speciali del credito cinematografico e per il rimborso dei buoni di doppiaggio di cui alla legge 26 luglio 1949, n. 448, e successive modificazioni ») e, per quanto riguarda gli « incentivi alla produzione », l'art. 7. (I giorni di programmazione obbligatoria sono diventati cento e, ogni anno, a dieci film stimati meritevoli da una apposita commissione vengono concessi gli « attestati di qualità »: a ognuno dei « lungometraggi nazionali ai quali sia stato rilasciato l'attestato di qualità previsto dal precedente articolo, è assegnato un premio di quaranta milioni di lire »).

Un giudizio sugli incentivi alla produzione e sul resto

La soluzione, adottata dal legislatore, « di spendere in contributi da versare ai film nazionali, anziché incassare con tasse di circolazione sul film stranieri » è stata approvata da alcuni e discussa da altri. I primi sostengono che, senza

inimicarsi nessuno, essa aiuta la cinematografia italiana. Per i secondi, riportiamo un brano di Bizzarri e Solaroli ripreso sempre dal libro: *L'industria cinematografica italiana.*

« Non si dirà mai abbastanza male del R.D.L. 16 giugno 1938 n. 1061 convertito nella legge 18 gennaio 1939 n. 458: se non si sapesse che il sistema dei contributi basati sugli incassi lordi è stato escogitato da un "economista" dell'Iri si sarebbe tentati di credere che interesse di chi ispirò quel sistema, e di chi lo riprese nel 1949, fosse proprio quello di far scadere la qualità della produzione nazionale onde lasciare libera e incontrastata la dominazione del film americano, di puro divertimento che, in quanto tale, meglio serviva l'ideologia della classe al potere. Questo fatto invece verifica quanto abbiamo già detto a proposito del commercio estero che, cioè, i guai della cinematografia italiana derivano da superate concezioni economiche. L' "economista" dell'Iri avrà creduto di trovarsi davanti ad un'economia di mercato e ne avrà logicamente concluso che lo spettatore ne è il supremo giudice. A prescindere dal fatto che il film non è soltanto una merce, il ragionamento è inadeguato alla realtà anche in sede puramente economica perché, come dice il professor Guitton dell'Università di Parigi, nel brano da noi citato nel capitolo secondo, lo spettatore sembra il re ma non lo è, perché in realtà esso è vittima delle pratiche commerciali di esercenti e noleggiatori e la sua libertà di scelta è puramente teorica: ha solo la libertà di non andare al cinema. Quindi — in ultima analisi — il suddetto sistema legislativo ha fatto gli interessi degli esercenti e noleggiatori, interessati "interpreti" del gusto del pubblico; e poiché essi in genere traggono profitti dal film americano, è stata, sia pure indirettamente, favorita la diffusione di quest'ultimo nel mercato interno: così ad esso sono "naturalmente" riservate le migliori date e i migliori periodi di sfruttamento, mentre viene relegata nelle date e nei periodi più ingrati e meno redditizi una produzione nazionale di qualità volutamente scadente. È stata un'opera lenta e continua di corrosione di cui soltanto ora si vedono i frutti: ne è responsabile il R.D.L. 16 giugno 1938 n. 1061, senza alcuna possibilità di dubbio.

« Soltanto una produzione nazionale di alta qualità artistica avrebbe potuto strappare spettatori al film americano di puro divertimento, ma era questo che gli esercenti non volevano ed attribuendo a tale film, interessatamente, un presunto favore del pubblico (che essi possono regolare confinando la programmazione dei film nazionali nei giorni e nei periodi più ingrati) essi hanno fatto, in ultima analisi, il gioco del film americano. Non si deve infatti dimenticare che gli esercenti dovevano "smaltire" i duecentocinquanta film americani annui dell'accordo Ciano-Hays che fu in vigore fino alla creazione del Monopolio Enic. Insomma il R.D.L. 16 giugno 1938 n, 1061 ignorava che nell'economia cinematografica è l'offerta che sollecita la domanda e non viceversa.

« Infatti la produzione decadde di qualità e l'infame legge produsse la fioritura dei film di Musco e della Merlini, così come la legge 29 dicembre 1949 n. 958, che ne ha riprodotto il meccanismo, determinò la fioritura dei film di Totò e della Pampanini; né con i primi, né con i secondi, si poteva davvero fronteggiare la concorrenza americana... Chi dunque, in ultima analisi, ha danneggiato la cinematografia italiana facendone scadere la qualità e riducendo, di conseguenza, i proventi del mercato interno, se non proprio il sistema dei contributi governativi basati sugli incassi lordi? ».

La parte di Andreotti

L'on. Andreotti è considerato, da alcuni, il secondo « grande addormentatore » del cinema italiano. (Il primo, per giudizio concorde, è Freddi). Si occupò di problemi cinematografici dal gennaio 1947 all'agosto del 1953. Penso

sia giusto storicizzare il suo ruolo nel cinema italiano. Non mi pare che, nelle dichiarazioni pubblicate da Andreotti, si esalti la « fioritura di Totò e della Pampanini ». Anche la famosa lettera a De Sica, intorno a *Umberto D.*, non è così « vincolante » come si vorrebbe. Contiene il punto di vista limitato se si vuole, di un autorevole politico che, parte in causa nel tentativo di dare un volto accettabile a un Paese sospetto all'estero per i suoi trascorsi fascisti, voleva che, di esso, si offrisse una buona impressione. Del resto, nella lettera contestata, Andreotti elogia *Miracolo a Milano* che, nell'elencazione dei guasti di una classe privilegiata, non è, pur nella sua coloritura favolistica, più arrendevole di *Umberto D.*
Andreotti, in ciò parecchio realista, comprese che non si poteva affrontare, a viso aperto, la strapotenza hollywoodiana (gli accordi di Yalta avevano stabilito, fra l'altro, che gli italiani vedessero le commedie hollywoodiane e i polacchi o i cecoslovacchi i drammi « educativi » zdanoviani) o trasformare in successo economico quello che era, purtroppo, solo un'affermazione artistica: il neorealismo. E pensò di rafforzare — cosa, del resto, che l'inglese Pallos si era preoccupato di fare con la britannica — un'industria debole, aiutandola con iniezioni di denaro a riparare ai guasti della guerra, per inglobarla nel contesto del cinema euroeo a cui ci si sarebbe aperti con le coproduzioni (le prime iniziano nel '49). Un piano giusto o sbagliato? C'è da dire, prima di rispondere alla domanda, che lo stesso Movimento per la difesa del cinema italiano, nel suo manifesto del 22 febbraio 1948, dopo un omaggio ai neorealisti, più che sostenere l'ampiamento dello spazio per il neorealismo, si fermava a richieste dettate da preoccupazioni corporative. Certo è che, per mandare a effetto il suo progetto di « consolidamento » dell'attività cinematografica, Andreotti cercò l'alleanza con la burocrazia ministeriale e con i vecchi « capitani d'industria » (chiamiamoli così) cresciuti a Cinecittà. Che erano quelli che erano. Personaggi da compagnia di giro (non dico neanche « cadaveri » da spedire al cimitero, secondo una nota definizione di Luchino Visconti; si veda « Cinema », Roma, n. 119, 10 giugno 1941), dopo un troppo rapido periodo di isolamento, tornarono ai loro posti di comando. Mino Argentieri, nel suo *La censura cinematografica in Italia* (Editori riuniti, Roma, 1974), fornisce nome e cognome di quei signori che, in seguito, ritroveremo di continuo a suggerire quali controlli bisognasse effettuare per concedere la nazionalità italiana (e i relativi benefici) a un film, e quali copioni fossero da « sconsigliare » o censurare se, ormai, erano stati tradotti in immagini.
Nel cinema non si misero in discussione interessi e privilegi dei vecchi gruppi, come del resto fecero, per quanto riguarda l'intera burocrazia italiana, De Gasperi e Togliatti, che fu l'amministrazione di una ben timida epurazione. Così comportandosi si giunse, senza dubbio, ad arginare la crisi economica immediata del cinema italiano, dato che tutti tornarono al « lavoro » (mediocri o no, compromessi con il regime o no). Ma alcuni lo intesero come attività portata avanti sul fronte della conservazione e altri sul fronte dell'innovazione. I primi disponevano di maggiore potere decisionale dei secondi. Si mancò, pertanto, di risolvere, o di avviare a soluzione, problemi che, di continuo, si ripresenteranno più avanti. E si disse un addio al neorealismo, a ciò che esso presupponeva: una radicale moralizzazione dell'apparato produttivo e distributivo che era legato, lo si voglia o meno, a strumenti, modi e mentalità sostanzialmente antidemocratici.

Lo spirito del neorealismo

Con il ricostituirsi degli apparati produttivo-distributivi che erano stati creati alla fine degli anni trenta, viene a restringersi lo spazio concesso al neoreali-

smo nel primissimo dopoguerra. E non si tratta, soltanto, di « divieti » , di « consigli » ai cineasti da parte degli uomini del ministero. La stretta è più cauta, e, insieme, decisa di quanto si è soliti dire. Che cosa era, in fondo, il neorealismo? Era uno sforzo di aggiornamento dopo due decenni di disinformazione; invito a occuparsi e a risolvere o ad alleggerire vecchi e nuovi mali del Paese. La risposta dei neorealisti restava in chiave di solidarismo cristiano o di socialismo umanitario e non poteva essere diversa, dato l'educazione, l'esperienza, le letture dei nostri registi e sceneggiatori. Ma neppure quella parziale risposta trovò un ascolto o un sostegno, se si esclude l'adesione di piccoli gruppi di intellettuali (e tra i cattolici vorrei ricordare Giambattista Cavallaro e Paolo Valmarana). Non li ottiene anche perché, durante il ventennio, le masse popolari furono costrette a barattere il loro diritto all'intervento critico (e non emotivo) sugli avvenimenti con una manciata di buoni sconto per salire sui treni popolari, mandare in colonia i figli, avere un pezzo di terra al di là del Mediterraneo: insomma, il posto al sole. Esse erano bloccate dalla schiavitù del bisogno, e non poterono scegliere. Si limitarono al consenso, ripetendo slogan e formule coniate nelle centrali di potere. L'esperienza della Resistenza, senza ovviamente svalutare il lavoro degli antifascisti e i sacrifici e i morti, era stata troppo breve e, tutto sommato, aveva coinvolto un numero ristretto di regioni. Non a caso il Centro-nord. E si parlò, allora, di vento del nord. Ma il vento del nord si scontrò con lo scirocco del sud che, si sa, fiacca i nervi e dispone a un'attesa fatalistica degli eventi. De Gasperi accennò, una volta, con quella sua moralità da trentino allevato nella Mitteleuropa, a certa discussa tendenza nazionale, a certa atavica abitudine di preoccuparsi unicamente del proprio « particulare ». Così, per un altro piatto di lenticchie, si barattò il diritto all'informazione, alla critica alle storture, a quanto era implicito nella parola liberazione che, pure, era di largo impiego intorno agli ultimi anni quaranta.

Si pensi, per capire la situazione di allora, alla fine del « Politecnico », il settimanale di Elio Vittorini. Ci fu, è vero, la lettera di Togliatti allo scrittore; e, prima, avvertimenti e consigli di altri compagni al non molto cauto e « riflessivo » autore della *Conversione in Sicilia*. Ma un foglio, che proponeva soprattutto un aggiornamento, fornendo dati e spunti e titoli e rilevamenti che in sé dovevano interessare chiunque, non trovò quelle poche migliaia di lettori che gli avrebbero permesso di continuare ad essere stampato. La piccola borghesia italiana era ignorante. Desiderava restarlo per non essere costretta a riconoscere la parte che aveva avuto nella nascita, nell'affermazione e nel consolidamento del fascismo, che in fondo aveva del buono e se si fosse fermato in tempo... Le bastavano le cronache sugli scandali del regime diffuse dai rotocalchi. Non voleva neanche ascoltare le informazioni di chi, al suo posto, era andato ad aggiornarsi a Chiasso. Così il neorealismo, qualunque siano stati i suoi risultati sul piano espressivo (e, in alcuni casi, furono piuttosto alti), qualunque fosse la vitalità della sua poetica (non piccola se, quest'anno, per *La Storia* di Elsa Morante si è parlato di un romanzo neorealista, un romanzo che i neorealisti non ebbero il tempo di scrivere), finì con l'esaurirsi. Si esaurì perché non disponeva di un « humus » dove crescere e, a soffocarlo, c'erano troppe barriere e troppi interessi da salvaguardare.La borghesia, no, non era stata sconfitta dalla guerra e dalla Resistenza.

È curiosa la tesi che leggo sul « Manifesto » del 6 ottobre 1974. I neorealisti sono accusati di non aver letto Engels o Marx; in vero, non conoscevano ancora neanche Gramsci. E si conclude: « Questo nuovo 'populismo' riconferma, senza volere generalizzare, la frattura, il distacco esistente, anche nel dopoguerra, tra l'artista — il regista — e le classi subalterne; da qui l'impopolarità del neorealismo ». C'è da osservare che, nel dopoguerra, il cinema

americano fu, da noi, popolarissimo senza che i cineasti di Hollywood e il popolo italiano avessero qualcosa in comune. In vero, un forte legame, generoso ma pericolante, esisteva fra il movimento operaio e l'intellettuale neorealista, il quale allora si spogliò della sua « professionalità » e dei benefici che essa concede al « dotto » in una società strutturata per classi. Ci fu nei modi che il contesto storico, che era quello e non altro, permetteva. Quanto fosse stimolante lo sforzo di aggiornamento dei neorealisti è rivelato, fra l'altro, da un fatto: che esso disarticolò le inerzie dei pigri, obbligò a una presa di contatto con il reale anche coloro che, fin lì, erano rimasti a una posizione di attesa, guardinga e sospettosa. Penso ai cattolici « ufficiali ».

Apparizione e scomparsa dei cattolici

Subito dopo il '45, si ha un dialogo fra cattolici e comunisti, fra due movimenti che affondano le loro radici nel mondo operaio e contadino; un dialogo che si sviluppa a livello di governo e, anche, a livello di attività di gruppo. Molti film neorealistici sono incentrati sulle figure di un militante comunista e di un religioso. E, sul piano operativo, nel quale avevano sempre assunto una posizione subalterna (di attesa, di fiancheggiamento, di sudditanza), i cattolici « ufficiali », cioè in qualche modo legati all'Azione cattolica, si fanno vivi per la prima volta. Intervengono, in modo non occasionale, nella produzione senza proporsi, stavolta, fini apologetici come era successo con *Pastor Angelicus.*

Nasce, diramazione diretta del Centro cattolico cinematografico, l'Orbis. Produce *Il testimone* (1945) dell'esordiente Pietro Germi; *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti; *La porta del cielo* (1946) di Vittorio De Sica e il documentario *Guerra alla guerra* (sempre del '46). E, più tardi, l'Universalia, presieduta da Giuseppe Dalla Torre (direttore dell'« Osservatore romano ») e coordinata da Salvo D'Angelo, mette in cantiere *Fabiola* ('49), *La bellezza del diavolo* ('50) di René Clair, *Guarany* ('48) di Riccardo Freda, *Daniele Cortis* ('47) di Mario Soldati (rilettura di un romanzo del modernista Fogazzaro) e « rileva » *La terra trema.* È significativo che sia stato un cattolico, D'Angelo, a consentire a Luchino Visconti di terminare un film che, leggo sempre nell'articolo *Neorealismo* sul « Manifesto » del 6 ottobre 1974, pone « la questione della lotta di classe, delle classi come motore della storia. »

Questo confronto fra cattolici e comunisti non rientrava nel gran capitolo della strategia e del calcolo; strategia e calcolo che, invece, distinguono due decisivi avvenimenti del primo dopoguerra: la divisione in due tronconi del partito socialista e l'allontanamento dei comunisti dal governo. Con tali episodi, che non appartengono alla sola cronaca politica, si avvia a conclusione un periodo contrassegnato dalla ricerca e dal confronto. Si passa alla tattica della diffidenza e dell'attacco. Alcuni cattolici « delegati » pensano all'amministrazione del potere: alla ricostruzione, sostengono alcuni; alla restaurazione, affermano altri. Certo è che, dopo *Prima comunione* ('50, forse il film più schietto di Alessandro Blasetti), i cattolici, almeno come gruppo, si ritirano dalla produzione. Si dedicano ad attività promozionali (Filmcostellazione, di cui si ricorda con simpatia solo *Processo alla città* di Luigi Zampa, '52; Oro film, Alcine) o alla agiografia. Le loro proposte si intitolano: *Antonio da Padova* (1949) di Pietro Francisci o *Rita da Cascia* (1952) di Leonviola. Più tardi, ci saranno i semiclandestini racconti biblici della Sampaolo.

La produzione popolare dopo il '45

La lezione del neorealismo durò molto oltre la conclusione del movimento, la cui storia si può racchiudere fra due date: 1945-52, da *Roma città aperta*

a *Europa '51*, a *Umberto D.*, dove fondamentale risulta ancora una volta l'apporto di Zavattini. All'estero, se non in Italia. Si pensi a quanto impararono, dai neorealisti, i cubani o i cileni, a quello che i giovani francesi della « nouvelle vague » seppero assimilare da Rossellini. Ma il neorealismo costrinse, per un certo tempo, la stessa produzione commerciale italiana a provarsi con temi d'attualità e con moduli linguistici non convenzionali (certi stacchi nel montaggio, certo ritmo nel racconto, certo dispregio per una illuminazione a effetto nelle riprese in esterni, ecc.). La produzione « popolare » del cinema italiano è, ancora, tutta da studiare. Ma, dopo uno spoglio di titoli e di riassunti, si ha l'impressione che essa possa riservare qualche sorpresa nel verso, direi, indicato da un articolo apparso in « Le monde » del 15 agosto 1974 dopo una rassegna di vecchi film commerciali italiani svoltasi ad Avignone.

Sarebbe interessante, per esempio, vedere la produzione della Lux film. La Lux è la maggiore casa di produzione e di distribuzione nel primo dopoguerra: realizza, nel '45, sei film (cinque la Excelsa-Minerva, tre la Titanus, due la Manenti); sei nel '46 (quattro la Excelsa-Minerva, quattro la Scalera, tre la Orbis, due la Titanus); nove nel '47 (cinque la Excelsa-Minerva, tre la Scalera, due la Pegoraro, due la Cineopera di Gallone, la Romana film e l'Amoroso); undici nel '48 (tre la Universalia, due la Romana e la Scalera); undici nel '49 (quattro la Forum e la Scalera, tre la Icet e la Romana, due la Cines). La Lux dispone, in piccolo, di un ciclo completo: produzione, di-distribuzione; credo avesse anche qualche addentellato nell'esercizio. È presieduta da Alfredo Gualini; ha i suoi « cavalli di razza » in Ponti, De Laurentiis e Luigi Rovere e, nella Rumianca, i finanziatori. Se altre case, presenti sul mercato da prima del '45, sono ancora ferme a formule prebelliche (le commedie dei telefoni bianchi della Manenti, i « musicals » casalinghi della Excelsa-Minerva, le « appendici » o i « colossi », in fondo assai poco colossali, della Scalera, i romanzoni ottocenteschi della Amoroso e della Romana film, case — queste — che servono quasi esclusivamente la provincia meridionale), la Lux tenta una mediazione fra le ipotesi neorealistiche e le « richieste » del pubblico.

Si considerano, in mancanza di un'altra verifica — resa impossibile dall'assurda situazione delle cineteche — alcuni titoli del catalogo della Lux film: *Abbasso la miseria* e *Abbasso la ricchezza* con Anna Magnani; *Un americano in vacanza* di Luigi Zampa (l'incontro, sullo sfondo delle rovine della guerra, di un soldato statunitense e di una maestrina), *Il bandito* di Alberto Lattuada (il ritorno dei reduci, la disoccupazione e la delinquenza), *Le miserie del signor Travet* (il mondo impiegatizio fine Ottocento con le sue paure e nevrosi, in vero sempre attuali), *Come persi la guerra, L'onorevole Angelina* (una donna nella politica), *Fuga in Francia* di Soldati (l'emigrazione clandestina), *In nome della legge* di Germi (la mafia in Sicilia). *Proibito rubare* di Luigi Comencini (gli ex-sciuscià), *Riso amaro* di Giuseppe De Santis (le mondine, magari un po' fumettistiche, del Vercellese). Ma, a un certo punto — e proprio in coincidenza con la pubblicazione di leggi e leggine che premiano i film a maggiore incasso — si affiancano, e quindi subentrano, a questi racconti popolareschi ma non volgari, prodotti di puro sfruttamento: vecchie e nuove storie di Passatori e figlie di capitano e Lupi della Sila e pompieri di Viggiù e imperatori di Capri.

I « cavalli di razza » sono convinti, dai sussidi governativi, a mettersi in proprio. Nel 1950, appare una nuova sigla: la Ponti-De Laurentiis che, in sei anni, produce ventotto film. Qualche titolo: *Accidenti alle tasse. Il padrone del vapore, Romanticismo, Totò terzo uomo, Anna, Sensualità, I tre corsari* e, di tanto in tanto, un pregevole *Guardie e ladri* ('51, di Mario Monicelli

e Steno) o un sorprendente *Europa '51*. Nel '51, ritorna al cinema Angelo Rizzoli che, fino al '57, produce trentacinque film. Si dedica soprattutto ad anonime coproduzioni con la Francia e al filone di *Don Camillo*. Ogni tanto, ai prodotti tecnicamente corretti ma qualunquistici, affianca opere d'autore: finanzia, con Amato, *Francesco, giullare di Dio* ('50) di Rossellini e i film di De Sica (*Umberto D.*, '52). Nel '53, Luigi Rovere fonda la Imperial film (sei film fino al '56). Questa produzione rispecchia un atteggiamento allora emergente nella società italiana: più che « andare al popolo », adesso, si « usa » il pubblico popolare.

Che cosa era la cultura popolare

Il pubblico popolare vive un suo anno zero dell'informazione e della conoscenza. Come un essere informe del limbo, che ha solo oscuri ricordi (la guerra, la Resistenza) di un'altra esistenza, passa, quando va al cinema, dal cielo autarchico dei telefoni bianchi al grande, luminoso, cielo hollywoodiano alimentato elettronicamente. E si attacca, disperatamente, alle due forme di narrazione, di intrattenimento che sa riconoscere: il romanzo d'appendice e la farsa. Sulla farsa e sul romanzo d'appendice insistono alcune case di produzione, spesso di diffusione regionale (l'Amoroso film, la Romana film). I veri, autentici, divi delle platee paesane sono Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson (*I figli di nessuno* di Raffaello Matarazzo, '51, un miliardo di incasso; *Tormento* dello stesso regista, '51, quasi ottocento milioni). I « quadri d'epoca », rivelatori di un momento psicologico vissuto dagli spettatori delle campapagne e delle periferie cittadine, sono forniti dalle illustrazioni delle « appendici » ottocentesche quali *La sepolta viva* ('49) di Guido Brignone (oltre mezzo miliardo di incasso).

L'intellettuale nostrano, d'educazione e di formazione borghesi, non fece nulla per comprendere questo fenomeno, per analizzare le « masse di sentimenti » che lo alimentavano. Tentò, in qualche modo, un approccio al « gusto » del popolaresco, abbandonato al fotoromanzo, Giuseppe De Santis. Ma si trattava, purtroppo, di un populista che aveva troppo a lungo sostato nel bar di D'Annunzio. E i risultati del regista ciociaro, specie in *Non c'è pace fra gli ulivi* ('50), furono risibili. Migliori, e sia pure colorati con un eccesso di grazia, i racconti napoletani di Renato Castellani in *Due soldi di speranza* ('52). Comunque, mancò ai registi non commerciali l'« animus » giusto per affrontare tale filone. Ci si limitò a tacciarlo di « sottocultura ». (Solo Pasolini, più tardi, lo recupererà dandogli voce e significato). Si dimenticò quanto di vero fosse in un « appunto » di Antonio Gramsci: « Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti. Si può vedere ciò che sostengono Freud e i psicanalisti sul sognare ad occhi aperti. In questo caso si può dire che nel popolo il fantasticare è dipendente dal complesso di inferiorità sociale che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati, ecc. ».

Di quei mali, e di coloro che li sfruttavano, la farsa — con le sue varie diramazioni: l'avanspettacolo, per esempio — dava un'interpretazione demitizzante. Ne svelava la provvisorietà e le radici. E, nel rappresentarli, rompeva l'artificio del linguaggio dotto, dell'inganno del linguaggio delle classi dominanti, con l'inserzione nel mezzo dei soliti « dialoghi da film », della parolaccia, della battuta volgare. Totò (dopo la scomparsa di fenomeni effimeri e sostanzialmente evasivi come Macario e Rascel) è il dominatore delle platee popolari fra la fine degli anni quaranta e l'inizio dei cinquanta. Il centro d'ogni film di Totò è la fame. Il suo regno: la strada, la cucina di una casa povera, il cortile, il quartiere. Se si volesse mostrare il volto dell'Italia di

allora si dovrebbe, probabilmente, ricorrere a un montaggio di brani ricavati dai film di Totò. Ma il fenomeno di Totò non si spiega in termini di puro e istintivo recupero di « masse di sentimenti » popolari. Nei film del comico napoletano, si ha una scoperta e, insieme, uno sfruttamento dell'elemento della fame (questo aspetto si preciserà nel personaggio Sordi, nel personaggio creato da un attore che veniva dall'avanspettacolo). Totò è il poveraccio, al quale la penuria fa torcere le budella. Ma è anche il guitto che, recitando la gran scena della fame, sa di tenere buone le platee, di farle « sognare ad occhi aperti ».
Nei film popolari di questo periodo, se non negli ultimi (i film-canzone; si veda *Canzoni di mezzo secolo*, '52, di Domenico Paolella), non si rinviene alcun tentativo di recuperare le masse contadine a un'ideologia o a un'etica borghesi. Del resto, la borghesia sta attualmente vivendo la sua stagione meno felice. Ha perduto ogni credito nell'avventura fascista. Gli pseudovalori di « patria », di sacrificio della stessa vita per la patria, si sono rivelati espedienti per la conservazione di posizioni di prestigio più ancora che di potere. La borghesia non è ora in grado di imporre una propria ideologia, cosa che avverrà più avanti, con la commedia all'italiana che insegnerà, agli spettatori provinciali, lezione dopo lezione, l'« arte di arrangiarsi » e di salire in alto servendosi, nel caso, di ogni espediente. Per adesso, anch'essa sta accumulando. Solo dopo l'accumulazione del capitale, giocherà, un'altra volta, una grossa parte nella commedia, nella commedia del benessere a portata di chi sa prenderselo. Assiste senza intervenire all'operazione in corso, al ritaglio di un cerchio, il cerchio del romanzesco dove convivono appendice e farsa. Non si può quindi parlare, per il filone di *Catene* ('50, regia di Matarazzo, con la coppia Sanson-Nazzari, mezzo miliardo — di allora — come incasso), di un'ipotesi di industria delle coscienze a fini persuasivi, di un apparato ideologico funzionale alle necessità delle classi dominanti tendenti al controllo dell'intero potere.

Una stagione di « film femministi »

Gli anni cinquanta sono gli anni dell'accumulazione. Il capitolo della guerra è chiuso, il neorealismo finito. L'italiano per adesso indossa ancora abiti scomodi, stretti. Abita in case modeste. Le scuole e gli ospedali continuano a essere dissestati. Ma i conti in banca crescono. Anche quelli del cinema. Nel 1950, per assistere a spettacoli cinematografici, il nostro pubblico spende 63.404.220 lire (cinque anni prima: 6.498.430); nel '51, 73.203.418; nel '52, 83.672.172; nel '53, 94.501.722; nel '54, 105.172.148; nel '55, 116.690.729. Di queste somme, al cinema italiano va poco: nel '53, il trentacinque per cento. E gli incassi più consistenti spettano a chi gioca sul sicuro, se non proprio al ribasso: *Canzoni di mezzo secolo* ('52), iniziatore di un genere che ha in *Carosello napoletano* ('54) di Ettore Giannini il suo esempio più difendibile, porta a casa 754 milioni, *Il ritorno di don Camillo* ('52) di Julien Duvivier 916.
Sul campo, agiscono ancora gli speculatori; no, non sono quelli di piccolo giro, che non hanno mai abbandonato la piazza e sono capaci di veri e propri miracoli all'italiana: girare in due settimane e diffondere *Lo sai che i papaveri...* guadagnandoci anche su. Ci si riferisce ai grandi speculatori che, come diceva Baruch, « pre-vedono » i fenomeni futuri. A volte, anche costoro si ingannano. E falliscono (la chiusura dell'Excelsa-Minerva, della Lux film). Altre volte, pur ingannandosi e ingannando, sono giudicati dei benemeriti come Toriello Ciucci, il liquidatore degli enti di stato. E, di fronte a tanti eventi sorprendenti, altri ancora, per non passare guai, ubbidiscono a una raccomandazione che, nata in una cancelleria, corre per Roma: « Figliolo, se vuoi vivere, devi far finta d'essere morto ». E morti, ma sul serio, sembrano

i responsabili della Cines, società statale che opera nella produzione e che, con coerenza disperata, diffonde ancora prodotti da cinema dei « telefoni bianchi ». Qualche titolo dal catalogo Cines o Enic: *Bellezze in bicicletta*, *Cameriera bella presenza offresi*, *Due mogli sono troppe*, *L'eroe sono io*, *La paura fa novanta*, *Naso di cuoio*. Quando, per riqualificare la produzione, si tenta la « carta culturale », si va in biblioteca per prendervi le novelle d'*Altri tempi* (Blasetti, '52) e dei *Tempi nostri* (sempre l'ecclettico Blasetti, '54). E, nei giorni di minor coraggio, si regredisce a *La fiammata* (ancora Blasetti, '52) o a *Cento anni d'amore* ('54, Lionello De Felice) che, nonostante la passerella di divi, incassa poco più di duecento milioni.
Ma, nonostante scompensi ed errori, il cinema italiano, nell'insieme, si rafforza: si passa dai venticinque film del 1945 ai centosessantuno del '53. E, in mezzo, ci sono questi dati: settantaquattro film ('50), centodieci ('51), centotrentatré ('53). Solo nel 1954 si scende a quota centotrentanove. Si tratta, spesso, di prodotti d'uso interno. Eppure, proprio in questo periodo, i nostri registi avviano un aggiornamento sul piano del costume (non credono più, come durante il neorealismo, che le strutture possano essere modificate con l'arma cinematografica). I primi anni cinquanta sono, paradossolmente, gli anni dei film femministi. La donna, non più intesa come oggetto di sfruttamento o come porta che apre al sogno, è al centro di parecchi film; da *Roma ore 11* ('52 il migliore De Santis) a *Le ragazze di piazza di Spagna* ('52 Luciano Emmer), da *Due soldi di speranza* ('52, Renato Castellani) al film-inchiesta *Amore in città* ('53, un gruppo coordinato dal generoso Zavattini), da *Le infedeli* ('53, Mario Monicelli) a *Pane, amore e fantasia* (commediola paesana di Luigi Comencini dove, a condurre il gioco, è la Bersagliera, e lo conduce in modo così piacevole che il film portò in cassa poco meno di un miliardo e mezzo), da *Siamo donne* ('53) a *Il sole negli occhi* ('53, Antonio Pietrangeli), a *Eva nera* ('54, Giuliano Tomei). Sono film di qualità diversa, sempre comunque dignitosi. Ma, qui, si fa riferimento al loro significato sociologico, al proporre la donna come elemento di rottura di una situazione statica e, negli esempi più consapevoli, come catalizzatore di una sintesi diversa. Si veda, a questo proposito, *Europa '51* ('52, Roberto Rossellini) o *Viaggio in Italia* ('54 sempre Rossellini).
Una figura femminile è l'elemento-guida di film che, attraverso una storia e un personaggio, tentano un giudizio sugli « oscuri anni cinquanta »: da *La provinciale* ('53, Mario Soldati) a *La spiaggia* ('54, Alberto Lattuada) e. soprattutto, *La signora senza camelie* ('53 Michelangelo Antonioni) e *Le amiche* ('55, sempre Antonioni). E, risalendo a ritroso (si pensi a Visconti di *Senso*, '54), ci si spinge fino a una valutazione, in chiave non certo tradizionale, della storia d'Italia. Si spezza, con questo aggiornamento sul piano del costume, la figura-cliché dell'« angelo del focolare », dell'elemento di coesione di una società arcaica che dominava, incontrastata, fino a pochissimi anni prima, fino ai film della coppia Sanson-Nazzari. E, in tal modo, si perviene, per la prima volta direi, a un livello europeo di problematica nel senso che, con i film che paradossalmente si sono voluti indicare come femministi, i nostri registi raccontano anche storie che riguardano l'intera provincia mediterranea e, sia pure con cautela, accennano a un diverso modo di rappresentare, nel cinema, il sesso.
Non è un caso che, di fronte a questo filone cinematografico, i « piccoli addormentatori », che sono sempre meno intelligenti di un « grande addormentatore », si risvegliassero e protestassero e pronunciassero neanche velate minacce. È possibile che, a dettare certe dichiarazioni dei sottosegretari dello Spettacolo, fossero paure da cucina politica, paure alimentate scandalisticamente dalla stampa « indipendente » (si disse, durante un governo Scelba, che certi introi-

ti derivanti dal cinema servivano a finanziare il maggior partito dell'opposizione). Ma, in vero, concorreva a formarle l'aggiornamento del costume, e quindi del modo di rappresentare il sesso, aggiornamento proposto dal nostro cinema, che non si sapeva dove avrebbe potuto condurre. Conviene, a questo punto, dare a ciascuno il suo, riportare le dichiarazioni di due sottosegretari allo Spettacolo. Il sen. Ermini, 22 aprile '54: « Lo Stato difenderà... con assoluta fermezza le sue istituzioni e non consentirà in alcun modo, che il cinema possa offendere o ridicolizzare i valori morali e religiosi del popolo italiano ». On. Scalfaro, 6 aprile 1955: « Il cinema è, prima di tutto e soprattutto, un settore industriale e la prima cosa che si impone per un'industria è di fare in modo che un'industria stessa sia forte. (...) La prima esigenza del cinema è quella di divertire sul piano umano. Occorre che il film possa dare al pubblico un senso di riposo dopo le fatiche della giornata, che lo interessi e diverta in modo semplice, senza creare il tormento di complicati stati d'animo ma cercando di alleviare le fatiche della giornata con un maggiore ottimismo, con una visione più allegra della vita (...) Vi sono dei princìpi che sarebbe grave danno se venissero calpestati. Nel mettere in evidenza certi punti e certe esigenze, mi è parso di dovere porre al primo posto la necessità di non avvilire il concetto di Patria, non dimenticando che, nel dopoguerra, certi film che hanno toccato questo difficile argomento hanno suscitato vivaci polemiche »; e via dicendo. I produttori, sempre pronti a recitare una parte in commedia, avevano intanto creato una commissione di autocensura formata da autorevoli letterati. Ma l'Anica si guardò bene di usarla. Doveva mostrare di saper intuire quali fossero i « desiderata » ufficiosi. E, poi, comportarsi come meglio le conveniva. I « princìpi », si sa, portano voti, ma non denaro. Per far soldi, valgono altre leggi.

Riprivatizzare l'Enic e socializzare le perdite

Del sottosegretario che seguì a Erminni e a Scalfaro, non si conoscono frasi celebri. L'on. Brusasca era troppo occupato, per avere il tempo di coniarle, con una grave questione: la crisi dell'Enic (Ente nazionale industrie cinematografiche). L'Enic era una società statale di distribuzione che, durante il fascismo, prosperò ottenendo l'esclusiva dell'importazione dei film esteri. Possedeva il pacchetto azionario dell'Eci (Esercizi cinematografici italiani). Fino al 1938, ne controllava solo la metà. L'altra apparteneva alla famiglia Leoni che, all'avvicinarsi delle leggi razziali, cedette o « svendette » al socio le sue azioni. Ma, nel dopoguerra, i Leoni chiesero legalmente il riconoscimento dei torti subiti. Non si conoscono gli esatti termini del compromesso. Si sa che, al termine delle trattative, i Leoni — ai quali andavano anche trentasei milioni all'anno per il cessato lucro fra il '38 e il '46 — si trovarono a disporre di un terzo del pacchetto azionario dell'Eci, che continuava ad ospitare nelle sue sale i film del listino Enic. Un altro terzo passò a una società dipendente dall'inglese Arthur Rank e, infine, l'ultimo terzo era dell'Enic presieduta, allora, dal marchese Benzoni.

I Leoni, puntando sull'espansione del mercato cinematografico (e, in vero, il numero delle sale italiane andava di anno in anno aumentando) assicurarono alla società la gestione di nuovi locali senza badare a spese. L'Enic chiese prestiti alle banche e li ebbe pagando alti tassi d'interesse. Il marchese Benzoni, che non aveva saputo imbrigliare i Leoni, fu rilevato dall'incarico. A sostituirlo furono chiamati: prima Tomaso Fattorosi (consigliato, per la distribuzione, da Alfredo Guarini e, per l'esercizio, da Eithel Monaco) e, nel 1948, Ettore Cambi. Cambi non si intendeva molto di film; e, del resto, l'Enic, oltre ad assumersi in carico le pellicole italiane meno contese (a che cosa serve un ente pubblico se non ad alleggerire le perdite delle ditte private?)

aveva ben poco da scegliere dato che le compagnie nordamericane distribuivano, attraverso le loro succursali, il meglio della produzione hollywoodiana. Ma, da esperto ragioniere generale dello Stato qual era, Cambi aveva individuato uno degli impedimenti del funzionamento dell'Eci. Liquidò Rank e, nel giugno del 1950, i Leoni. E, al tirare delle somme, constatò che, per rianimare la società, gli occorrevano due miliardi. Li chiese. Ma non li ebbe. Annunciò diverse volte le dimissioni. E le diede nel dicembre del '53. Al vertice dell'Enic fu allora chiamato un professore universitario, Teodoro D'Ippolito, carente, anch'egli, in cose cinematografiche. Restò in carica fino al febbraio 1956.

Le voci sul dissesto dell'Enic si diffondono nell'ambiente cinematografico. Ne parlò l'economista Ernesto Rossi che, in *Lo stato cinematografaro*, disse cose giuste. Ma non si preoccupò di distinguere, o non riuscì a causa della sua formazione « umanistica » fra cinema inteso come fabbrica dell'evasione e cinema come servizio sociale. Per lui tutti i film erano pecore nere in una notte nera. Non che i film prodotti dalla Cines e distribuiti dall'Enic fossero animati da coraggio o, almeno, dettati da « fiuto » commerciale; e lo si è visto. Rossi sostenne, dall'autorevole tribuna del « Mondo », che lo Stato non doveva disperdersi in giochini come il cinema. E, da parte del foglio ufficiale dell'associazione dei produttori, si invitò a « riprivatizzare » l'ente. I « riprivatizzatori » furono trovati nelle persone del liberale Nicola Macedonio e in Torello Ciucci, ragioniere e amico dell'on. Gronchi. Il presidente Macedonio e l'amministratore unico Ciucci si misero all'opera. Una norma della nuova legge del cinema (la n. 897, emanata il 31 luglio 1957), che prevedeva la concessione, per dodici anni, di un contributo annuale di trecento milioni a favore dell'Enic, sembrò sventare il piano della messa in liquidazione di tale società.

Ma non per questo le voci del disavanzo cessarono. Si ha il sospetto che, da qualche parte, si giocasse al ribasso. Fatto sta che, sette mesi dopo (il 16 febbraio 1957), l'Enic veniva posta in liquidazione: il disavanzo, si disse, si aggirava sui sei miliardi. Liquidatore fu il suo stesso amministratore unico: Torello Ciucci. Magazzino, agenzie e personale della società furono rilevati da una neocostituita ditta privata con cinquanta milioni di capitale: la Euro international film. Dell'Enic, sparita tanto ingloriosamente, restava l'Eci che, sempre affidata a Ciucci, gestiva un centinaio di cinematografi situati, la più parte, nelle città capozona. Questo patrimonio fu svenduto più tardi. E anche la Cines sparì di circolazione. Il settimanale « L'Europeo » parlò di scandalo e documentò lo scandalo. Indicò nomi e cognomi dei responsabili. E uno era particolarmente autorevole. Ma nessuno querelò il settimanale.

Gli altri enti ereditati dallo Stato dal regime fascista non trovarono offerenti. Erano il Luce, Cinecittà e il Centro sperimentale di cinematografia. Chi desideri conoscerne in quegli anni le venture legga *L'industria cinematografica in Italia* di Bizzarri e Solaroli e *Lo Stato cinematografaro* di Rossi. Peccato che Ernesto Rossi, che pure era un fine osservatore di fenomeni economici e di costume, non abbia trovato tempo e modo (e consiglieri), pur accennandovi nel suo libro, di occuparsi di altre case cinematografiche. Private, stavolta. L'on. Brusasca, durante la sua permanenza al sottosegretariato dello Spettacolo (se ne andò prima della conclusione dell'« affare Enic »), si dovette interessare delle seguenti faccende: nel 1955, Renato Gualino annunciò che la Lux film abbandonava la produzione (la Rumianca, si vede, considerava non redditizio l'intervento nel cinema); nel maggio del '56, il Tribunale di Roma dichiarò il fallimento della Minerva film. La Lux e la Minerva erano in mano a uomini esperti di cose cinematografiche. Avevano conosciuto anche stagioni brillanti. Il cinema italiano, pur vezzeggiato e ipernutrito come un

« cocco di mamma », tradiva dunque i suoi prediletti. Passava il tempo, ma i suoi problemi di base restavano insoluti. Ieri erano, in gran parte, gli stessi di oggi. Così li riassunse Antonio Ciampi nelle pagine introduttive di *Lo Spettacolo in Italia* (Roma 1974): « a) aumento eccessivo degli investimenti e costi di produzione sproporzionati al reddito del film; b) inflazione nella circolazione filmistica, che riduce il rendimento dei singoli film e particolarmente di quelli nazionali, per debolezza dell'attività distributiva; c) incapacità del mercato nazionale a reintegrare i costi dei film di maggiore impiego finanziario e difficoltà di un adeguato sfruttamento economico all'estero; spinta alla speculazione di alcune imprese, prive di capitali, facilitata da operazioni di prefinanziamento di circuiti secondari di distribuzione, a loro volta costretti a fare ricorso a gravose operazioni di prestiti; e) spezzettamento eccessivo delle imprese, talvolta improvvisate per la produzione di un singolo film ».

Il « boom » degli esordienti

Nel 1960, *La dolce vita* costringe diversi gruppi, operanti nella società italiana, a confrontar le loro posizioni sulla questione della libertà d'espressione. Le polemiche, che accompagnano il successo abnorme del film di Fellini (oltre due miliardi di incasso), sono durissime. Alcuni chiedono il rogo per il regista. Altri lo esaltano come un salvatore della patria cinematografica. La componente governativa, assumendo un atteggiamento che si potrebbe definire giolittiano, non interviene a favore dell'uno o dell'altro schieramento. Sembra imporsi la convinzione che, fatto salvo il rispetto del codice, un regista possa affrontare temi e soluzioni propri di una società industriale. L'Italia è entrata nel « boom ». L'ottimismo si proietta su Cinecittà che, in quegli anni, liberata dai profughi e riorganizzata, ospita il « film più costoso mai realizzato »: *Cleopatra* con Elizabeth Taylor.

La nostra industria cinematografica, pur perdurando le sue insufficienze di fondo, dà, nell'insieme, una impressione di solidità. I finanziatori, sgrezzati dall'esperienza, giocano al rialzo. Propongono film medi di robusta fattura. Permettono agli autori, che si erano affermati negli anni quaranta e cinquanta, di provarsi con testi loro congeniali: Visconti (*Rocco e i suoi fratelli*, '60); Antonioni (*L'avventura*, '60 e *La notte*, '61); Pietro Germi (*Divorzio all'italiana*, '61). Persino Rossellini ha, di nuovo, la possibilità di sperimentare le proprie intuizioni (*India*, '60). Quel che più colpisce: gli esponenti della nuova generazione, invece di essere forzati a lavori su commissione, hanno la possibilità di impegnarsi con copioni a lungo meditati. Molti gli esordi o le riproposte, quasi tutti positivi: Franco Rossi (*Morte di un amico*, '59), *Odissea nuda*, '61); Pier Paolo Pasolini (*Accattone*, '61); Florestano Vancini (*La lunga notte del '43*, '60); Ermanno Olmi (*Il tempo si è fermato*, '60 e *Il posto*, '61); Vittorio De Seta (*Banditi a Orgosolo*, '61); Elio Petri (*L'assassino*, '61); Alfredo Giannetti (*Giorno per giorno disperatamente*, '61); Vittorio Caprioli (*Leoni al sole*, '61); Giuliano Montaldo (*Tiro al piccione*, '61); Gillo Pontecorvo (*Kapò*, '60); Damiano Damiani (*Il sicario*, suo secondo film, è del '61); Nino Manfredi (un episodio di *Amore difficile*, '62); i fratelli Taviani e Valentino Orsini (*Un uomo da bruciare*, '62); Bernardo Bertolucci (*La comare secca*, '62); Marco Ferreri (*La donna scimmia*, '63). Una fioritura, a ripensarci, davvero sorprendente.

Sullo stesso piano industriale emergono alcuni dati che spingerebbero a pensare che, per la prima volta, siamo davanti a una ipotesi di politica cinematografica, a un abbozzo di piano: 1) l'interesse degli spettatori e dei produttori orientato non solo sugli attori ma anche sui registi e, quindi, un riconoscimento dell'opera d'autore; 2) una intelligente valorizzazione del

« parco attori »; si scrivono copioni sulla misura di Sofia Loren (*La ciociara* '60), di Alberto Sordi che, grazie al controllo di registi di polso, costruisce personaggi corposi (*Tutti a casa*, '60 di Luigi Comencini e *Una vita difficile*, '61, di Dino Risi), di Vittorio Gassman (*La grande guerra*, '59), di Manfredi (*L'impiegato*, '59), ecc.; 3) la scoperta di « generi » non derivati dagli hollywoodiani (la serie di « Ercole e Maciste », la serie « Scoperta del mondo » aperta dal pur discutibile *Mondo cane* del '62) e affrontati con serietà professionale, da registi di ottima preparazione tecnica (Mario Bava, Vittorio Cottafavi, Duccio Tessari); cosa questa che comporta un aggiornamento nei moduli dello spettacolo popolare; 4) un incontro fra propositi di revisione storica, o almeno di divulgazione di pagine ignorate della nostra storia passata e recente con particolare attenzione al movimento operaio, e strutture narrative consolidate (*L'oro di Roma*, '61, *Le quattro giornate di Napoli*, '62, *I sequestrati di Altona*, '62). Tale rinnovata fiducia per certi temi porta, in alcuni casi, a un superamento delle stesse convenzioni narrative. Si veda un testo importantissimo anche da un punto di vista linguistico: *Salvatore Giuliano* ('62) di Francesco Rosi; 5) l'innesto, nella tradizionale « commedia all'italiana » che va diventando un genere vero e proprio, di umori critici. Indicativo, a tale proposito, resta *Il sorpasso*, ('62) di Dino Risi con Vittorio Gassman.

Questi, e altri dati, spingono a concludere che il nostro cinema, nei primi anni sessanta, ha la forza di considerare senza complessi il consolidarsi della tv che, dopo gli impacci iniziali e l'avvio decisamente ferragostano, sta dandosi strutture e formule originali. (Si pensi, dopo la nascita del Secondo canale, ai teleromanzi non più realizzati esclusivamente in studio, la serie *I giorni della storia*, le inchieste, le rubriche di divulgazione o di informazione popolare sul tipo di *Almanacco* e *Cordialmente* che consentono, fra l'altro, a una generazione giovanissima di provarsi con la macchina da presa). E, in un confronto con Hollywood che con fatica attraversa una crisi di trasformazione, esce bene. Dispone, nei confronti di quella che attualmente sembra una non temibile avversaria, di maggiore inventiva e spregiudicatezza. In quegli anni, più che a un « cocco di mamma », il nostro cinema assomiglia a un ragazzo di Barbiana, prima della cura di don Milani, che affronti con la fionda Pierino del dottore. Ma, poiché di tanto in tanto lo assalgono i vecchi timori e non sa con quale scopo ha intrapreso lo scontro, è capace soltanto di sforzi brevi. La conquista dei mercati esteri (su questo argomento, parecchio interessante, non esistono purtroppo studi sufficienti a capire come andassero le cose) non gli riesce. Lo stesso « avanzamento » nel mercato interno è limitato; nel 1960 escono in Italia, centosessantotto film italiani e trecentotrentasei stranieri; nel '61, duecentotredici contro trecentododici; nel '62 duecentoquarantasei contro duecentoottantaquattro; nel '63 duecentoquarantacinque contro duecentoottantatré; nel '64, trecentoquindici contro trecentosei.

Gli incassi del film nazionale, compresi quelli di coproduzione, raggiunge, nel '63, il 46%. Hollywood, nonostante sia sulla difensiva, si destreggia con molta abilità, frutto di antica scuola. Ricorre, se necessario, alla tecnica all'italiana del gioco del calcio: il catenaccio. Si dice disponibile alla collaborazione; manda i suoi divi e le sue troupes a girare in Italia, promette forniture a chi costruirà nuovi studi, interessamenti per una distribuzione dei nostri prodotti negli Stati Uniti. Ma le sale americane che ospitano i nostri film, appartengono al circuito non commerciale. (Qui, Woody Allen imparerà molto dalle commedie italiane). Tutto sommato, Hollywood non cede alcuna delle posizioni che, da tempo, ha conquistato. Ci permette, al massimo, di entrare in mercati vasti ma di scarso gettito, come il sudamericano. E, mentre le opere seconde degli esordienti non valgono spesso le prime e i generi, sotto-

posti a supersfruttamento, si logorano prima del tempo, si comincia ad aspettare Godot. Godot è, nel nostro caso, la legge del 1965, la 1213 che avrebbe dovuto riflettere il « passo in avanti » del centro sinistra (socialisti al governo) ma che, in realtà, nulla innovò.

Il legislatore e gli scatenati della « dolce vita »

Il legislatore si adegua a una situazione di fatto (gli esercenti disponevano di una piattaforma, e quindi di una forza di contrattazione, assai più ampia di quella dei produttori e degli autori e, infine, delle associazioni del pubblico che sono solo all'inizio di una trasformazione) e si rifiuta a sostanziali innovazioni. Si è allora costretti a chiedersi se, per il cinema della metà degli anni sessanta, si sia trattato di autentica vitalità oppure di una bella euforia destinata ben presto a spegnersi. Diceva, in un dibattito, Fernaldo Di Giammatteo: « Siamo ancora indietro. Spiego: siamo ancora troppo timidi, troppo svagati, troppo "narcisi". Salvo poche eccezioni, i nostri artisti di maggiore livello — giovani o no — curano eccessivamente se stessi, il proprio talento. Curano meno le cose che hanno da dire, che debbono essere dette. Qui c'è ancora l'Italia da rivoltare sottosopra, e questi passano molto del loro tempo a guardarsi allo specchio ». E lo specchio, facciamo volutamente due esempi estremi, poteva essere o acconciato splendidamente (*Il Gattopardo* di Luchino Visconti, '62) o comicamente deformante (*I mostri* di Dino Risi, '63). *Le mani sulla città* ('63) di Rosi, d'altronde, fa l'impressione di una bomba gettata nel salotto buono. *Il Vangelo secondo Matteo* ('64) si attaglia perfettamente a stagioni che assistono allo svolgersi del Concilio e, per questo, impaurisce i cattolici retrivi. E *I pugni in tasca* ('65) traumatizza. Fellini confessa, con *Otto e mezzo*, che la carta dell'individualismo, della vittoria cercata sul piano della scommessa personale, porta a ritrovarsi nel fondo di un vicolo cieco. E, qui, a chiedersi: « E adesso, pover'uomo? » Difficile rinvenire difetti gravi, una stasi nel ritmo nei nostri film « da premio di qualità »; non questi appena citati, ovviamente. Eppure, voltata la pagina ben rifinita, a cercare i succhi che la alimentano, si è stupiti per la povertà di idee che vi si trovano, per il calcolo che accompagna tanti aggiornamenti o « atti di coraggio ».
Se, nel primo dopoguerra, l'intellettuale, pur con poche idee chiare ma con molto desiderio di chiarirle e di interrogare se stesso e gli altri, « aborriva la varietà, la molteplicità, la curiosa dispersione nel fauto e nell'inessenziale, verso la metà degli anni sessanta non ha più « propositi politici o profonde preoccupazioni ideologiche. Ostenta con molta civetteria, quasi fosse un programma, il proprio dilettantismo ». (Il giudizio, profetico, è di Pietro Citati in *Dopo i moralisti del 45 gli scatenati della dolce vita*, pubblicato nel « Giorno » del 10 maggio 1960). « Curioso, estroverso, pettegolo, un pochino isterico », non pensa e non desidera pensare. Desume, dai rotocalchi o da certa narrativa o da certe convinzioni correnti negli ambienti produttivo-distributivi, una ben ristretta immagine della vita. Si propone l'episodio particolare, « il fatto puro e nudo come ideale di se stesso », senza legarlo a una direzione di sviluppo della società italiana che, in vero, pare anch'essa muoversi senza bussola.
Codeste inclinazioni, e la maniera con cui sono esibite, rischiano di fare di molti giovani registi, ai quali non manca l'ingegno, tanti formalisti sostanzialmente stanchi, tanti intellettuali pronti, alle prime difficoltà d'ordine economico, a cedere e a piegarsi. E le difficoltà, dato che gli scompensi di fondo non erano mai stati rimossi, arrivano puntualmente. Il calo degli spettatori, fenomeno avvertito a metà degli anni cinquanta e mai più frenato, aumenta a dismisura; si badi al numero dei biglietti venduti (il suo costo medio, dato l'aumento dei prezzi, è a tale proposito meno indicativo): 1960,

744.781; 1961, 741.919; 1962, 728.572; 1963, 697.480; 1964, 682.958; 1965, 663.985; 1966, 631.957; 1967, 568.926; 1968, 559.933; 1969, 550.33. Si osservi che la tendenza, ancora limitata all'inizio degli anni sessanta grazie al credito concesso agli autori, vecchi e nuovi, che portò a un ammodernamento del « design », si aggrava successivamente. Il nostro cinema, nel tentativo di riportarsi sui livelli precedenti — cosa oggettivamente impossibile —, ripiega su pericolose scorciatoie, accordi con gli americani e mantenimento di un numero di prodotti sproporzionato alla capacità di assorbimento del mercato interno e non smerciabili all'estero a motivo del blocco americano.

Arrivano (e scompaiono) i dollari

« È sconsolante riconoscerlo. Ma, ormai, il cinema italiano è costretto a lavorare sotto un'altra bandiera » diceva, nel 1967, Valerio Zurlini. All'euforia dei primi anni sessanta seguì, alla conclusione del decennio, un'inerzia che si ha l'impressione fosse programmata da precise centrali di potere (da compagnie plurinazionali). Si ebbe una depressione nella burocrazia, prima di tutto: nel '66, la commissione per la programmazione obbligatoria, da cui derivano i benefici di legge, rinviò l'esame di ben centoquindici progetti per « motivi tecnici ». E, nel '67, alla lista dei « film in sofferenza » si aggiunsero altri sessanta titoli. I « premi di qualità » cominciarono a essere assegnati con due anni di ritardo e, con lo stesso ritmo, ci si occupava dei « ristorni » ai produttori. Neppure all'estero si aveva premura nell'invio del denaro. « Purtroppo il cinema italiano non dispone di una sua rete di distribuzione diretta all'estero », disse Lombardo. « Fino a qualche tempo fa, si era costretti a vendere i film, paese per paese, ai singoli distributori locali ottenendo da ciascuno di loro un minimo garantito pagabile in un arco di due anni e ciò logicamente comporta un aggravio finanziario per i produttori ».
A rialzare la pressione degli ambienti produttivi nostrani, pensarono gli americani. Erano rimasti colpiti da un dato: nel '66, in Italia, si erano venduti seicentocinquanta milioni di biglietti (trecento, invece, in Germania e in Gran Bretagna e duecentocinquanta in Francia). E, nello stesso anno, i film italiani (duecentotrentanove: una cinquantina in più dell'annata precedente), si erano assicurati una grossa fetta degli incassi sul territorio nazionale. Gli hollywoodiani, che allora registravano più perdite che profitti, inviarono fra noi un osservatore. Jack Valenti, amico di Johnson e presidente dei produttori statunitensi, ebbe a dichiarare nel '67: « Gli italiani sono uomini di spettacolo nati. Non sono scoraggiati quanto i tedeschi e francesi. E non hanno neppure perso il fiato come molti di noi dopo venti anni di telefilm. Hanno furbizia e talento. Conviene lavorare con loro ». E propose quanto segue: partecipazione al finanziamento di alcuni film italiani e loro cessione a ditte americane per lo sfruttamento sul nostro mercato ed, eventualmente, all'estero. Venne acclamato, da una associazione nazionale, come il salvatore della patria.
Nei primi mesi del '67 le « sette sorelle » (le succursali italiane della Fox, United Artists, Universal, Paramount, Ceiad-Columbia, MGM, Warner Bros) riuscirono a controllare più del sessantun per cento degli incassi nelle « prime visioni » delle sedici città capozona. Nello stesso periodo, le ditte italiane a carattere nazionale (le principali erano l'Euro e la Titanus) ebbero il trentunper cento e, infine, i distributori regionali si spartirono il restante sette per cento. La regola prima che presiede il mercato è la seguente: un gestore, per avere un film stimato di richiamo (magari realizzato a Cinecittà), accetta di programmare film di second'ordine, prodotti di scarto della fabbrica hollywoodiana. A rimetterci, fra tanti vasi di ferro, sono i film, sia italiani che stranieri, considerati difficili o « impegnati » che, di solito vengono esclusi dalla programmazione.

Grazie agli accordi italoamericani, il livello qualitativo del cinema italiano diminuì. Si produssero film sui modelli-standard del mercato provinciale degli Usa: si pensi a *La Bibbia* di De Laurentis. Ma si considerino anche altre coproduzioni (per il Sudamerica): *Le fate* (Documento-Ceiad); *Il padre di famiglia* che fu distribuito dalla Paramount; *Le streghe* (De Laurentis-Dear); *Una rosa per tutti* (Vides-Ceiad); *Spara forte, più forte, non capisco* (Titanus-Levine); *L'arcidiavolo* (Cecchi Gori-Warner Bros); *Il buono, il brutto, il cattivo* (Pea-United Artists); *L'avventuriero* (Bini-United Artists), ecc. Erano prodotti segnati da un cosmopilitismo equivoco, da Hollywood « anni di piombo ». Venivano, però, contrabbandati per film nazionali. E, così, godevano dei benefici che la legge del 1965 riservava ai prodotti nostrani. Finiva che il contributo italiano si trovava a finanziare Hollywood e Wall Street. « È una situazione assurda », disse Mario Gallo, allora presidente dell'Italnoleggio. « È come se la Fiat producesse automobili con capitali non suoi e, una volta pagata per il lavoro fatto su ordinazione, lasciasse le vendita degli automezzi ai finanziatori che si terrebbero, così, gli utili ». Per fortuna, o sfortuna?, l'alleanza italo-americana durò poco. Gli americani, dato che avevano bisogno di capitali per lanciare l'« operazione giovani » (traduzione, sul piano industriale, dei movimenti del dissenso sorti negli States fra il '67 e il '68) e per placare i sindacati che protestavano per tante produzioni all'estero, si ritirarono dalla combinazione. Avevano, del resto, portato sufficiente scompiglio nel cinema italiano.

La politica dell'Italnoleggio

Doveva armarsi di parecchia pazienza, intorno al 1970, un regista che non si accontentasse di occuparsi di Sartana o di Sabata, del dr. Danieli, « l'industriale col complesso del giocattolo », o di una « prostituta al servizio del pubblico e in regola con le leggi dello Stato ». Anche mettere insieme un prodotto medio, dove coesistessero le ragioni dell'atuore e le intenzioni commerciali, costava mesi di trattative: *Il conformista* di Bernardo Bertolucci; *Il giardino dei Finzi-Contini* di De Sica; *Dramma della gelosia* di Ettore Scola; *Dio è con noi* di Giuliano Montaldo; *Venga a prendere il caffè da noi* di Alberto Lattuada e, infine, il film più controverso della stagione, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri. Ma, certe volte, anche la combinazione fra un regista abile e un produttore volenteroso falliva. Che cosa restava allora da fare al cineasta? Poteva offrirsi alla tv; ma si sa quante difficoltà d'ordine burocratico e politico oppone a un postulante l'azienda nazionale televisiva (anche se, bisogna pur dirlo, la Rai-radiotelevisione italiana ha prodotto materiali interessanti e permesso ai giovani autori di rivelarsi, per esempio Liliana Cavani che, proprio nel '70, esordisce nel cinema con *I cannibali*). Poteva anche sperare nell'interessamento del gruppo cinematografico pubblico riapparso, da qualche tempo, sulla piazza.

Si potrebbe, a questo punto, raccontare la storia della « ristrutturazione » delle varie imprese a partecipazione statale operanti nel settore del cinema dopo la svendita dell'Enic. Ma è stata già analizzata diverse volte. (Si veda *Il cinema e lo Stato*, quadenni del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani, Marsilio editori, Padova, 1973). Bastino, qui, alcuni dati. Con decreto del Presidente della Repubblica venne creato, il 7 maggio del '58, l'Ente gestione cinema che doveva occuparsi del risanamento del Luce e di Cinecittà (il decreto subì modifiche nel '67 e nel '71). Al luglio del 1966 risale la costituzione, dopo lunghe trattative dei gruppi formanti la compagine governativa, dell'Italnoleggio cinematografico, che si dovrebbe occupare del rifornimento al mercato di film con propositi culturali. Lo dirige, fino a giugno del '68, Mario Gallo; vice presidente, dall'aprile del '68, è Silvano Battisti. Nel luglio del

'71, l'Italnoleggio passa sotto la presidenza di Zagni. Battisti è, adesso, consulente assieme a Zanchi. Il Luce viene affidato a Ernesto Guido Laura e Cinecittà a Nello Santi. Gallo, presidente dell'Ente cinema dal 28 maggio del '71, si dimette nel '73 ed è sostituito con Chialvo. Sui fatti dell'Ente gestione cinema si sono scritti parecchi memoriali. Sarebbe troppo lungo riassumerli: le accuse maggiori riguardano la pratica della lottizzazione, che spinge a privilegiare gli « uomini con tessera » sui professionisti, e le logoranti lotte intestine che impediscono a volte di prendere anche minime decisioni. È preferibile (dato che in tal modo si ritorna al quesito che ci interessa: si è avuto nel cinema italiano un'ipotesi di politica culturale?), soffermarsi sull'attività dell'Italnoleggio che, discutibile per alcuni versi, non può neanche paragonarsi a quella dell'arrendevole e spaurita Cines degli anni cinquanta.

Altair (1956) di L. De Mitri, racconto di guerra articolato su un frusto schema retorico-consolatorio, è l'ultimo film prodotto dalla Cines, ed è spia dell'occasionalità nelle scelte di quel sodalizio diretto da Carlo Civallero. *Qualcuno ha tradito* (1967) di Franco Prosperi è il primo film distribuito dall'Italnoleggio, società statale operante nella distribuzione (e, quindi, attraverso i « minimi garantiti », nella produzione). L'Italnoleggio lavora in due direzioni. Importa film stranieri che appartengono a cinematografie minori che, per i meccanismi che regolano il nostro mercato, non arrivano al pubblico italiano nonostante il loro valore. Le scelte dell'Italnoleggio in questo campo paiono interessanti, rigorose e utili, e soltanto per la situazione bloccata del circuito commerciale (e per la scarsa autonomia del pubblico, tirato su, è vero, a *Canzonissima* e roba simile) non hanno sempre dato esiti economicamente soddisfacenti. L'Italnoleggio, inoltre, diffonde nel normale circuito (e in una rete di sale che essa stessa programma dal 1974) film prodotti in Italia grazie ai suoi anticipi. Questa seconda attività si presta a diverse osservazioni.

C'è da notare, prima di tutto, che il numero dei film distribuiti dall'Italnoleggio è piuttosto ridotto: due nel '67; sette nel '68; quattro nel '69; quattro nel '70; tre nel '71; sei nel '72; sette nel '73. Gli incassi dei film distribuiti dall'Italnoleggio variano; si va dai quasi due miliardi di *La caduta degli dei* ai ventiquattro e rotti milioni del *Cavaliere inesistente.* Nel complesso, essi sembrano affezionati alle cifre basse, assai spesso molto al di sotto del segnale di guardia. Con incassi del genere e con un tale esiguo schieramento di forze, si ha una influenza modesta, se non minima, in una industria che, ogni anno, sforna circa duecentottanta film e in un mercato che, in dodici mesi, assorbe oltre seicento film.

Nel compilare il listino annuale, i responsabili dell'Italnoleggio sembrano partire da alcune constatazioni: ci muoviamo in una economia mista; dobbiamo contemperare le ragioni della cultura e della cassetta; il nostro scopo non è il lucro ma non dovrebbe neppure essere la dissipazione del denaro pubblico. Si muovono, di conseguenza, lungo due linee: la ricerca del film-traino e il sostegno di film che, rifiutati perché giudicati poco redditizi dagli imprenditori privati, presentano, per un verso o per l'altro, almeno sulla carta, motivi di interesse culturale. La scelta dei film-traino si rivela, a volte, indovinata: *La caduta degli dei, La tenda rossa, Sacco e Vanzetti.* Altre volte sbagliata: *Arrivano i colonnelli.* Altre volte ancora un film « non sicuro » prende il posto del « capogruppo » rivelatosi meno sicuro del previsto: *Il portiere di notte* che ha « tirato » mentre *Mussolini: ultimo atto* si è impantanato nelle paludi del lago di Como e *Il delitto Matteotti* si è fermato sotto i trecento milioni. Intorno al capogruppo, si collocano, nei primi anni dell'attività dell'Italnoleggio, film che paiono offrire garanzie d'ordine economico (*La pecora nera, L'alibi*) e, più di recente, che assicurano un qualche prestigio culturale (*L'udienza, In nome del padre*). Con operaioni come quelle illustrate, siano

esse azzeccate o meno, siamo all'interno di una logica consolidata. L'Italnoleggio, qui, si adatta a una regola di mercato.

È nel settore del « rischio », nel sostegno a presunti « film di qualità », che dovrebbe svelarsi una logica diversa da quella corrente. La preferenza data a questo o all'altro film da recuperare non pare, invece, rispondere a un criterio preciso se non il criterio, discutibile, di fornire un aiuto ai cineasti « indipendenti » (spesso giovani) che, tentata un'avventura produttiva, si sono venuti a trovare senza distributore. C'è, nelle opere « recuperate », una disparità di tendenze e di risultati che salta subito agli occhi: si va dalla prova dell'autore, in possesso di un talento che è ancora in germe al prodotto tecnicamente accettabile ma mediocre, al film del tutto sbagliato. A questo punto, il problema consisterebbe nel controllare se si sia ecceduto in generosità o meno. Ma sono calcoli, data la scarsa documentazione per « uso esterno », impossibili a farsi. E, inoltre, la polemica non mi interesserebbe neppure. Mi pare piuttosto utile affermare che, in questa attività « promozionale » che dovrebbe individuarne la funzione, l'Italnoleggio non ha saputo elaborare una sua originale ipotesi di lavoro culturale. Oppure ha voluto giocare troppe parti nella commedia.

L'Italnoleggio non ha dato vita a un « laboratorio » dove, ad autori in formazione o ad autori bisognosi di un ripensamento e di una ricerca, sia data la possibilità di provarsi con temi loro congeniali, sulla base ovviamente di un rischio calcolato (questo rischio dovrebbe essere spartito in parti uguali dato che non si può, nello stesso tempo, lavorare a un progetto personale, realizzare un « sogno nel cassetto », e pretendere gli stessi compensi che vengono da prestazioni puramente commerciali. Hollywood ce lo ha insegnato; Francis Ford Coppola sa distinguere fra il « servizio per pagare i debiti alla Paramount », ossia *Il padrino*, e la libera esperienza, o quasi, sul tipo di *La conversazione* o la produzione di *American Graffiti)*. Sul piano del laboratorio, l'Italnoleggio ha anche fornito esperimenti interessanti: ha dato credito a registi in difficoltà (Brusati), o « in fase di ricerca » (il Bertolucci di *Partner* del '68, il Maselli di *Lettera aperta a un giornale della sera* del '70, il clown Bene di *Salomè* del '72).

Ma di laboratorio, che comporta — si è detto — limitati stanziamenti, non si può sempre parlare. L'operazione giovani (sette film per sette esordienti), per esempio, sembra rispondere all'esigenza di accontentare un « gruppo di pressione (in questo caso, le associazioni degli autori) più che ubbidire a una ipotesi di politica culturale elaborata in precedenza. Si va dal fumetto *Gli amici degli amici hanno saputo* ('73) al « non un film » di Gianni Toti (a proposito, considero difendibile, come esperimento, ... *E di Shàul e dei sicari sulle vie da Damasco*), al decoroso racconto civile di Marco Leto, *La villeggiatura* ('73). Come si possa, con sbalzi d'umore del genere, qualificare una sigla editoriale è difficile a dimostrarsi.

Questi dati portano a concludere che, con la sua struttura attuale, l'Italnoleggio è incapace di darsi una « linea » e di controllare i film che dovrebbero contribuire a definirla. Accetta un soggetto (o un trattamento) dopo un esame da parte di « garanti », anticipa il denaro necessario alla produzione e, dopo mesi, quando va bene, riceve un prodotto finito .La parte della realizzazione viene, quindi, abbandonata a se stessa. L'industria hollywoodiana degli anni d'oro, ma anche l'ultima (e perfino, in una certa stagione, la nostra televisione), ci insegna che, per tracciare una linea qualificante una produzione, un tipo di produzione non convenzionale, è necessario disporre di un garante tra il committente e l'autore. In America, lo chiamano « executive producer »; e, per intendere a quale modello pensiamo, citiamo il Kramer nella sua prima fase o il Coppola di *American Graffiti*, o il Cecchi della Cines 1930 o

Ponti-De Laurentiis dell'iniziale attività della Lux film. Con il suo intervento, un intermediario di questo genere, certo non facile a trovarsi, può « raddrizzare » un prodotto, far sì che, pur conservando la propria eventuale originalità, si inserisca in un disegno generale. Non si intende, a scanso di equivoci, postulare un « controllore » o un « commissario politico ». Di queste persone, ce ne sono d'avanzo.
I correttivi ricercati sono stati, invece, d'ordine amministrativo: le direttive di Ferrari Aggradi sull'« economicità » e il « tetto » fissato per un regista esordiente come se ogni film ponesse gli stessi problemi e comportasse, pertanto, lo stesso finanziamento. La conclusione di questo rapido rilevamento dell'attività dell'Italnoleggio porta a concludere che, fin qui, la società stabile ha assunto un ruolo inferiore, per mole e per qualità, alle aspettative, un ruolo che tuttavia non merita i fischi interessati che hanno accompagnato quasi ogni sua sortita. E alcune delle sue iniziative (le sale in programmazione), e alcuni dei suoi recenti film spingono a guardare senza scetticismo al futuro. Si pensi a *Il portiere di notte* o ad *Allonsánfan.*

Qualche fatto e molte cifre

Si sono succeduti, negli ultimi tre, quattro anni, parecchi fatti. Li elenchiamo senza ordine: l'apparizione e lo sfruttamento di nuovi filoni (film sulla mafia; sui poliziotti: all'inizio con taglio di « sinistra » e, in seguito, « di destra »; sul *Decamerone* e altri classici di diverse letterature con preferenza ai testi dove fossero presenti elementi erotici); la discussione, con punte scandalistiche, sui fini e le spese dell'Ente gestione cinema; il passaggio di Dinocittà a una banca che, da allora, la tiene in bagnomaria e l'emigrazione a New York di De Laurentiis che là ha ricominciato una — sembra — fortunata attività produttiva; la sensibile riduzione delle imposte degli spettacoli, con decorrenza dal 1973, che — causa anche la spirale inflazionistica — non ha fermato la corsa al rialzo dei prezzi dei biglietti; la battaglia, da parte di uno schieramento che va dagli autori ai produttori (uno schieramento da governo di solidarietà nazionale), contro la censura, battaglia che ha convinto, di recente, qualcuno a sostenere che il film è sempre, comunque, un prodotto culturale, risolvendo così l'antica diatriba fra arte e industria. Ma sono cose recenti e, quindi, conosciute.
E c'è stato, nel mezzo, il 1968 con un sommovimento delle scacchiere che, in apparenza, pare adesso rientrato. Ma, oggi, esiste maggiore consapevolezza dei nodi strutturali, rispetto a ieri. Esiste una linea elaborata dalle associazioni di base e degli autori e dei critici, una dichiarata volontà di intervenire nelle decisioni riguardanti il futuro, per restare nel nostro campo, del cinema; una precisa valutazione degli scompensi e delle omissioni della legge 1213. Questi giudizi, aspirazioni, propositi, progetti non hanno determinato finora un modo diverso di produrre un film (per esempio, con lo strumento delle cooperative) o di offrirlo agli spettatori che, pur sovente chiamati in causa, sono ancora lontani dal partecipare al « farsi » di un film (perché esso si ricrea anche al momento e secondo il modo della ricezione). Si è parlato di un « circuito alternativo ». Ma, tolta la lodevole ma insufficiente attività del movimento dei cinecircoli, non se ne vedono tracce troppo consistenti. Si hanno, per adesso, alcune sale « d'essai », un certo numero di locali programmati dall'Italnoleggio. Pare che i loro incassi siano soddisfacenti. Sono, questi, temi da dibattere; qui e altrove. E, a essi, si aggiunge l'altro della crisi, che sempre strisciante, pare stia per esplodere come rivela, tra l'altro, un rendiconto della stagione 1973-74 che, pure, sembrerebbe essersi chiusa in attivo per il film nazionale. I seicentocinquantadue film immessi nel nostro mercato nelle sale di prima visione delle sedici città capozona hanno infatti

portato in cassa ottantaquattro miliardi e mezzo; il sessantadue e sei per cento di questa somma è andato ai prodotti nazionali, il ventuno e nove agli americani. Si è avuto, insomma, un incremento di quasi il ventidue per cento degli incassi nei riguardi del 1972-73, che pure era stata una buona stagione.

Nel 1973, quando già si andava delineando l'attuale situazione di crisi economica, gli italiani spesero, per assistere a dei film, poco meno di duecentosessantasei miliardi (e, per ballare o ascoltare musica leggera, quasi centotto). Si ebbe, allora, un incremento negli incassi del tredici per cento rispetto all'anno precedente. Nel 1973 ogni italiano spese, dunque, cinquemila lire per andare al cinema dove si reca, come minimo, dieci volte in un anno. Il più spendaccione risulta essere il settentrionale. Gli abitanti del centro Italia e del Sud, che spendono meno anche per l'acquisto della carne e dei vestiti, sono più parchi nelle visite ai cinematografi dei « nordici ».

Quali film predilige l'italiano delle statistiche? Controlliamo. I film di maggiore incasso nei locali di prima visione nel corso della stagione 1973-74 sono, in ordine, i seguenti: *La stangata, Altrimenti ci arrabbiamo, Papillon, Peccato veniale, Sesso matto, Paolo il caldo, Un tocco di classe, Amarcord, Il mio nome è Nessuno, Polvere di stelle, Serpico, Teresa la ladra, Jesus Christ Superstar* e *Il portiere di notte.* Nove italiani e cinque stranieri. Ma, nonostante che denuncino nazionalità diverse, questi ultimi cinque sono stati, tutti, finanziati dal capitale nordamericano che, del resto, ha contribuito anche alla produzione, e al relativo sfruttamento degli utili, di alcuni dei nostri « campioni d'incasso ». E si tenga inoltre conto che molte delle posizioni, immediatamente successive ai « best-sellers », sono occupate dagli hollywoodiani.

Quale il dato positivo della Borsa cinematografica per il 1973-74? Questo: il buono, e in certi casi ottimo, piazzamento di opere che, anche sul piano critico, appaiono meritevoli di attenzione; per esempio, *Amarcord, Il portiere di notte, Sussurri e grida* di Ingmar Bergman, che è sul mezzo miliardo e — perché no? — *La stangata, Un tocco di classe, Il mio nome è Nessuno, Jesus Christ Superstar, Papillon.* Si potrà, e si dovrà, a un livello rigorosamente critico, muovere degli appunti a questo secondo gruppo di film. Ma, senza dubbio, essi sono spettacoli dignitosi, trattenimenti non spregevoli. Il discorso cambia se si fa riferimento ad altri prodotti « vincenti ». Prendiamo gli italiani: abbiamo una commedia, anche abbastanza sgangherata e certo « di riporto », con il duo divistico Sordi-Vitti (*Polvere di stelle*); due comico-avventurosi dove campeggiano gli « assi » Bud Spencer e Terence Hill; e, infine, alcune storielle « spinte »: *Peccato veniale, Sesso matto* e *Paolo il caldo.* Anche a coloro che non fanno i moralisti di professione, queste tre ultime pellicole sembreranno ben povere cose, modeste sullo stesso piano dell'informazione strettamente sessuale. Ma, se vengono comperate, vuol dire che esse rispondono a delle richieste diffuse dato che, si sa, nessuno spinge la gente a forza nei cinematografi. Sono richieste, indubbiamente, incoraggiate da una massiccia e volgare pubblicità, conseguenti alla linea di sviluppo seguita dalla società italiana dagli anni del « boom » a oggi, dal suicidio indotto dalla nostra civiltà contadina. Se il Paese non la abbandonerà, si avrà, negli anni a venire un'ulteriore offerta della stessa (o peggiore) merce. E nessun sequestro potrà invertire questa tendenza anche se, a contrappeso, si avranno, per soddisfare la richiesta di una parte del pubblico, parecchie imitazioni di quel film pulito, semplice, giocato sul patetico che, costato pochissimo, ha parecchio reso: *L'ultima neve di primavera* di Raimondo Del Balzo che, con i suoi seicento abbondanti milioni, può considerarsi l'« out-sider » della stagione 1973-74.

L'austerità forzata, a stare alle cifre riportate sopra, ha quindi favorito il consumo cinematografico. L'anticipo nell'inizio della stagione 1974-75 lo conferma. Le vacanze « controllate », sia come tempo che come spesa, hanno ripor-

tato in città alla fine di agosto (e il film si vende meglio nei grossi centri che nei piccoli) una popolazione superiore a quella registrata durante lo stesso periodo, negli anni scorsi. E, perdurando la spaventosa corsa al rialzo, il prezzo del biglietto, pur alto, finisce con il risultare minore del costo per una sosta in trattoria o per una gita fuori le mura. Si aggiunga che il cinema, almeno al livello di massa, mantiene inalterata la sua funzione di evasione, di compensazione. E, specie nei momenti di magra economica e di tentati « golpe », il sognare a occhi aperti è attività molto praticata.

Gli alti incassi interni non rafforzano la produzione

Se molti esercenti e molti distributori ridono (nella stagione 1973-74, le ditte più fortunate sono state: la Cineriz con quasi dodici miliardi di entrate, la Cinema international corporation con otto e mezzo, la Titanus con oltre otto, la Euro international film con sette miliardi e mezzo), i produttori piangono. I maggiori introiti al botteghino infatti non servono a irrobustire la nostra industria cinematografica. L'unica, l'associazione dei produttori, all'inizio dell'estate ha lanciato un « grido d'allarme »: « Signori governanti, se non ci aiutate, chiudiamo e gli operai licenziati, gli operai della seconda industria della capitale, faranno il diavolo a quattro davanti a Montecitorio ». Era accaduto che il settore del credito cinematografico, su richiamo del vertice della Banca nazionale del lavoro, aveva stretto i cordoni della borsa. E altri istituti di credito chiedevano interessi altissimi sul denaro prestato: perfino il ventidue per cento. Qualche progetto è restato nel cassetto. Dal 1° luglio al 15 settembre di quest'anno sono entrati in cantiere quarantasette film, venti di meno che nello stesso periodo del '73. I produttori, sbigottiti, prevedono una nuova invasione hollywoodiana, un'« invasione da dopoguerra » con film catastrofi realizzati senza economia e racconti dolcemente nostalgici e, anche, opere anticonformiste (a livello di discorso e di scrittura). E, di conseguenza, una riduzione delle nostre vendite all'estero che, secondo i calcoli dell'Anica, porterebbero alla bilancia valutaria cinquanta milioni di dollari all'anno.
C'è da dire, o da ripetere, che l'industria cinematografica italiana è quasi completamente sovvenzionata. Antonio Ciampi, che come presidente della Siae (la società autori ed editori) conosce le cifre esatte dell'« affare cinematografico », ha più volte dichiarato che lo Stato dà al cinema più di quanto non ne ricavi. Ha, per anni, concesso più di ciò che esso stesso aveva stabilito: il « fondo speciale » della sezione per il credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro fissato in cinque miliardi venne gonfiato, in passato, a trenta; adesso, è tornato a essere quello che stabiliscono le leggi. Purtroppo, a differenza di quanto avviene in altri settori economici, coloro che guadagnano con il cinema (esercenti, produttori, attori, ecc.) quasi mai reinvestono i loro profitti nell'attività da cui ricavano tanto benessere. Preferiscono impiegare gli « utili » in « beni durevoli » o portarli nelle banche straniere. È capitato di sentire parlare di difficoltà, se non di fallimenti, di produttori che si sapevano proprietari di immobili o di altro o che, smesso di lavorare in Italia, prendevano a produrre film all'estero, in Paesi dove le banche non sono così generose con chi non disponga, nei loro forzieri, di abbondanti « residui ».
Certi produttori, per giustificare la loro sortita, parlano di difesa dei livelli occupazionali (e trovano, a dar loro man forte, i sindacati di categoria sempre sensibili alle « esigenze » corporativistiche) e di sostegno dei valori culturali. Restringendo il credito, dicono, ci sarà disoccupazione e crollo della qualità del prodotto. A fare le spese della pressione sarebbero, prima d'altri, i film d'interesse culturale, « vanto dell'Italia nel mondo » si aggiunge. Per conservare questo « prestigio » (e, in vero, esso non pare essere attualmente molto

alto), lo Stato già paga moltissimo. Secondo quanto osserva Ciampi nella premessa di *Lo spettacolo in Italia* « le sovvenzioni governative e locali, per alcuni tipi di spettacolo, superano largamente gli incassi dei botteghini (come si verifica, sino a dieci volte e più, per gli enti lirici) oppure quasi pareggiano con gli incassi (teatri stabili di prosa), mentre per i film di produzione nazionale, il gettito complessivo delle relative imposte sulle proiezioni nelle sale, non riesce più a coprire gli oneri globali dello Stato per le varie forme di aiuti ».

Tali aiuti sono diretti o indiretti. I secondi sono regolati da un complesso meccanismo di dare e di avere (i famosi « ristorni ») regolato dalla legge 1213 e affidato a farraginose commissioni. I primi sono lasciati, si direbbe, alla benevolenza del principe che, in certi casi, appare munifico e, in altri, sparagnino. La « beneficiata », secondo alcuni, ha bisogno di urgenti correzioni; mentre ci si mostra parsimoniosi con i circoli del cinema, le cineteche, ecc. si è ambiguamente generosi con istituti di dubbia utilità, come i David di Donatello o l'Unitalia. Quest'ultimo organismo, benché sovvenzionato dallo Stato, viene gestito dall'associazione dei produttori. Dovrebbe, sulla carta, occuparsi della divulgazione del film italiano all'estero e favorire la stipula di contratti. Per quanto riguarda l'informazione, si limita a stampare tardi e radi notiziari, un catalogo annuale e a spedire alcuni invitati qua e là, in occasione di « settimane del cinema italiano ». E, sul piano dei contratti, la sua attività deve essere ancora minore se, nel settore delle vendite all'estero del cinema italiano, stiamo toccando quote postbelliche. Nel '73, i nostri conti cinematografici con l'estero hanno segnato una perdita di quattordici miliardi, superiore di nove miliardi a quella registrata nel '72. Abbiamo, cioè importato più di quanto abbiamo esportato. Si è speso, per l'acquisto di film stranieri, trentotto miliardi riportando a casa, dall'estero, soltanto ventiquattro miliardi. (Queste cifre, pubblicate nel n. 96 di « Cinema sessanta », differiscono, come si vede, da quelle divulgate dall'Anica al momento della protesta contro le restrizioni creditizie. Si veda, per questa ultima, un articolo di C.G. sul « Corriere della sera » del 20 settembre 1974. L'Anica parlava di trentadue miliardi).

E all'estero non si vende

Si può dimostrare, come fa Ciampi, che lo Stato dà al cinema più denaro di quanto non ne riceva. Se si trattasse di un investimento a fini culturali, si potrebbe prendere nota della cosa senza neanche troppo scandalizzarsi. (Ma io non credo che un film sia, sempre e comunque, un prodotto culturale). I servizi, si sa, bisogna pagarli. Una galleria d'arte, un museo, un parco aperto al pubblico, per non dire delle scuole e degli ospedali, possono anche non venire amministrati con i criteri di economicità che si impongono per una fabbrica di rubinetti. Dànno un utile che sarà riscosso alla distanza. Non si nega che un film possa favorire l'andamento di altre attività economiche; per esempio, il turismo, la moda, l'artigianato e via dicendo. Ma proprio mentre si faceva petulante e « osée » o giocava con atteggiamenti « rivoluzionari » di comodo, così meno vivi delle posizioni assunte dal neorealismo, il nostro cinema perdeva, all'estero, le cosiddette « posizioni di prestigio ». Oggi come oggi, il suo credito fuori d'Italia appare piuttosto pericolante.

Si ha il sospetto che l'attuale indirizzo produttivo non rafforzi la nostra cinematografia. Ma, piuttosto, la indebolisca specie se si tiene conto che la hollywoodiana, tagliati via molti rami improduttivi e rinnovato piacevolmente il « design » (e non solo quello: si badi agli « argomenti » affrontati, di recente, dal cinema nordamericano), sta conoscendo un costante, e meritato, rilancio. Per quanto ci riguarda, a causa di certo nostro scandalismo, abbiamo

perso parte del mercato arabo (e asiatico in generale). Vendiamo, è vero, nell'America latina: in Brasile, nel '73 sono stati distribuiti centodieci film nordamericani e altrettanti italiani; non nel Cile dei generali, in Costarica, nel Guatemala, nell'Honduras dove il grosso dei guadagni vanno alle compagnie hollywoodiane, presenti, sul posto, con proprie succursali. Un minimo di concorrenza vien fatto loro dal solo Messico con film parlati in spagnolo. L'Italia è quasi unicamente presente, su questi mercati, con le commedie di Lando Buzzanca che, a Guatemala City, occupavano quest'estate i primi posti al box-office. Ma il prezzo del biglietto ivi praticato, in media meno di cinquecento lire, è modesto. I ricavi, tutto sommato, scarsi. E non sempre arrivano a Roma.

Su altri mercati, dove corrono monete forti, siamo esclusi o assai strettamente controllati (a meno che non si tratti di coproduzioni, anch'esse del resto in difficoltà). Si prenda lo statunitense. L'industria hollywoodiana ha, da noi, libero accesso. E, sia partecipando al finanziamento dei prodotti a uso interno (western, comici all'italiana, ecc.) che vendendo bene i propri, occupa una buona posizione che, nel 1974-75, sarà ulteriormente migliorata. Ma, in cambio, non pare disposta a cedere nulla. Le trattative per migliorare la situazione, portate avanti in passato, sono sempre andate deluse. « Il nostro pubblico non accetta i film parlati in altre lingue », sostengono i tecnici del mercato statunitense. Ma, se si propone loro di doppiarli (e il doppiaggio dà, ormai, risultati pressoché perfetti, almeno sul piano del consumo), si oppongono: « No, il nostro pubblico non vuole vedere attori che parlino una lingua diversa dalla loro ». Il fatto curioso è che, sulle reti televisive americane, anche su quelle di maggiore diffusione, appaiono film italiani doppiati, proprio filmini commerciali, e nessuno pare lagnarsene.

Anni fa, quando Hollywood viveva una fase di stanca e il cinema europeo attraversava una stagione (culturalmente) ricca, ci erano aperti gli « art-theaters », frequentati, soprattutto, da studenti. Concorreva, a creare il fenomeno, una certa spregiudicatezza della « linea europea ». Ma, in seguito al riammodernamento della fabbrica hollywoodiana, questo richiamo è venuto a cessare. Oggi, a motivo della « liberalizzazione della merce sessuale », i film pornografici prodotti a New York trovano ospitalità nelle sale d'essai e perfino nelle comuni sale commerciali statunitensi (al prodotto straniero resta il « non teatrical market », la rete di cinema universitari, che al massimo rende quanto, in America, si spende per il lancio di un film di serie). Per queste ragioni, l'accesso della produzione italiana nel grosso circuito è consentita ai soli nostri film già girati in inglese (e neanche a tutti; non è mai stato distribuito negli Stati Uniit *Amore mio, aiutami* di Sordi pur realizzato con capitali americani e girato, se non si sbaglia, in inglese): le realizzazioni americane di De Laurentiis o *Ultimo Tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci con Marlon Brando che negli Stati Uniti ha incassato dodici milioni e mezzo di dollari. Si fa eccezione per quei film, così « chiacchierati », che non si possono proprio ignorare: *Amarcord*, per esempio, e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* che, però, nonostante l'Oscar, ha incassato una cifra non stimata entusiasmante: trecentoquarantamila dollari.

La conseguenza della caduta delle vendite all'estero, della stretta creditizia e di altro è che, nonostante la buona resa dei botteghini, il cinema italiano appare di nuovo ammalato. Chiede sovvenzioni mentre dovrebbe forse servirsi meglio di quelle che ha, fornendo quel che si dice un servizio sociale. E, a stare alla disparità delle valutazioni in materia, non porta neanche consistenti entrate alla bilancia valutaria. In un periodo di magra, con tanto denaro necessario per pagare gli operai messi in cassa integrazione da industrie un tempo produttive e a tappare i buchi del fu « boom economico », è dubbio

che somme consistenti possano essere deviate verso la fabbrica degli intrattenimenti cinematografici. Le difficoltà produttive sono aumentate. E cresceranno ancora. Questa constatazione, nata da un'osservazione dei « fatti del giorno », spinge a considerare urgente, oggi ancor più che ieri, una revisione (e non esclusivamente « tecnica ») delle leggi relative al cinema e una trasformazione di molte delle strutture produttive esistenti. In caso contrario, mentre pochi ed eletti « artisti » saranno adibiti alle operazioni di prestigio, i nostri cineasti, dimentichi del loro passato, si vedranno costretti a sfornare prodotti di tipo sudamericano. Per un mercato del tutto colonizzato. Come ieri, e peggio di ieri.

Floriana Maudente Intervista a due autori cinematografici presenti alla Biennale '74

FABIO CARPI

Nato a Milano nel 1925, hai frequentato il Parini, la « meglio » scuola milanese fino alla maturità; poi, scoppiata la guerra, hai passato in Svizzera due anni.

Dall'ottobre del '43 alla fine del '45. La ragione specifica stava — è chiaro — nel fascismo. Venendo dall'Italia, significava trovarsi di colpo in una specie di oasi mostruosa. Oasi di pace: apparente forse più che reale, ma in ogni caso la Svizzera era allora, se non sbaglio l'unica nazione d'Europa non in guerra. E quindi formava un concentrato, come dire?, di difformità. In più, c'èra l'ambiente. Molto singolare, molto misto, con profughi di tutti i tipi, di ogni provenienza, ammassati a fianco di gente — la buona borghesia svizzera — che viveva in quel periodo... va sottolineato, spietatamente... in funzione solo economica. Senza alcuna comprensione per ciò che succedeva; senza esserne minimamente contagiata, in senso positivo. Logico dunque che quel soggiorno a diciott'anni, nel momento più formativo, in qualche modo sia stato abbastanza importante.

E' a Lugano che ho pubblicato un primo libretto di poesie, *Astarte*, in una collana dove erano anche uscite le « ultime cose » di Saba e « Finisterre » di Montale. Sempre a Lugano ho iniziato la critica cinematografica su « Libera Stampa », il quotidiano... non so se esiste ancora... socialista. Perché il cinema? E' una passione che avevo in comune con molti miei coetanei. Però, che fin da ragazzino mi trascinassi dietro due interessi dominanti, cioè la letteratura e appunto il cinema, è certamente un fatto.

Questo, grosso modo, il periodo svizzero. A Milano mi sono iscritto a Lettere, e, contemporaneamente, ho cominciato il lavoro all'« Unità »: adesso non ricordo, se già dal primo oppure dal secondo o terzo numero. Curavo il settore cinema del giornale. Esami, all'università, ne ho dati non più di una decina, anche perché intorno al '48 avevo iniziato un ulteriore lavoro, un'attività commerciale a fianco di mio padre. Ancora tre anni e, nel '51, ecco la decisione di trasferirmi in Brasile. Per interrompere, drasticamente e irrimediabilmente, quell'attività che avevo intrapreso senza alcun trasporto, ubbidendo solo a ragioni private, familiari. Per sentirmi una buona volta parte attiva nel cinema, poiché la Compagnia Cinematografica Vera Cruz mi offriva un contratto e un lavoro immediato. Per mettere, diciamolo pure, l'oceano tra il passato e quella che poteva diventare una nuova vita. E poi per un gusto giovanile dell'esperienza insolita, del « viaggio ». Anche per una certa attrazione, che da sempre aveva esercitato su di me il Sudamerica.

Sei partito con il solo bagaglio di critico per improvvisarti cineasta o avevi già qualche esperienza in questo senso?

Ancora al liceo avevo girato, con una macchina da 16 mm., ricordo ancora la marca AOMIRA era di fabbricazione cecoslovacca, un cortometraggio a soggetto, che si chiamava... oggi fa un po' ridere un titolo così: ingenuo, preten-

zioso.. che si chiamava *Donna con cane*. Era un cosa messa insieme d'estate con un'attrice trovata lì, in una compagnia non dico di girovaghi, ma quasi. A Milano poi avevo frequentato massicciamente il Cineguf che, pur rientrando nel gruppo di attività del regime, in realtà costituiva una vera cellula antifascista. Aggiungi, ma questi nel dopoguerra, molti tentativi, qualche collaborazione a soggetti per lo più non realizzati, e un modesto lavoro di « negro », svolto a Roma per alcuni mesi. Il fatto tecnico insomma era già acquisito e assimilato nel senso che, sia pur con tutte le incertezze e le ingenuità del caso, un soggetto un trattamento una sceneggiatura ero in grado di metterli in piedi.

In Brasile, quindi, non solo ho scritto in portoghese con un collaboratore, che si limitava a una revisione della lingua. Cioè, sono stato immediatamente costretto a un lavoro di *routine* e di gavetta: molto utile, perché di volta in volta mi ha messo davanti cose che mi piacevano e altre meno, ma di tutti i generi; che nascevano da me o che erano, invece, di « cucina ». In questo modo ho collaborato a parecchi film, uno dei quali, *Sinhà Moça*, finì anche a Venezia dove prese, se non sbaglio qualche premio... un Leone di bronzo, sì nel '53. Formalmente non c'è dubbio che era un film decoroso e, del resto, in quel momento il cinema brasiliano i suoi punti di forza li aveva proprio nei tecnici, tutti venuti dall'Inghilterra al seguito di Cavalcanti. C'era un bravissimo montatore, Oswald Haffenrichter, che aveva avuto l'Oscar per *Il terzo uomo*; c'era l'operatore di *Sinhà Moça,* Ray Sturges, un giovanotto che conosceva molto bene il suo mestiere, e poi Fowle, quello che girò *O' Cangaçeiro*. In mezzo a gente, così piena di iniziative, di fermenti, vuoi che non maturassi anch'io un mio film? Siccome però il progetto è coinciso con una delle periodiche crisi economiche brasiliane, ho capito che le cose sarebbero andate molto, ma molto, per le lunghe; che forse non sarebbero nemmeno arrivate in porto e allora, nel '54, ho preferito rientrare in Italia.

Il titolo? *L'arbitro.* Premesso che non sono uno sportivo, che non amo assolutamente il football, lo avevo tuttavia scelto come tema perché il calcio costituisce una fra le manifestazioni di massa più appariscenti del Brasile. In più mi consentiva di mettere in evidenza un conflitto anche razziale, in quanto il giocatore era mulatto, mentre l'arbitro era bianco e questo scatenava una serie di... diciamo che provocava una tensione. Avevo già scritto la sceneggiatura; i provini degli attori erano pronti, esauriti i sopraluoghi e, invece, ho atteso qualcosa come... Vent'anni? Eh sì, perché eravamo nel '54 e *Corpo d'amore* l'ho finito nel '71. Quasi vent'anni. No, assolutamente impossibile rimetterci le mani. A parte il fatto che io stesso non lo girerei né qui né in Brasile. Chiaro che, se lo avessi realizzato in Brasile, allora, forse il mio futuro professionale avrebbe preso una piega tutta diversa.

Non è facile immaginare te, con il tuto rigore astratto, quasi metafisico, sullo sfondo lussureggiante del Brasile.

Bè, si è astratti anche dagli opposti! Certo, il Brasile era il regno del disordine, dell'approssimazione di una « impuntualità », che trasformava la lavorazione di un film in un'impresa disperata. Perché uno pianificava sei settimane e queste diventavano diciotto, Venticinque, trenta. D'altra parte, era un Paese molto stimolante, che usciva dalla dittatura di Vargas e stava vivendo un periodo di relativa democrazia... Formale, se non di fatto, le sue atroci disuguaglianze sociali. Cioè, vedevi coesistere fianco a fianco l'India più depressa e, che so? New York, perché San Paolo, dove abitavo, e Rio erano indubbiamente due metropoli ultramoderne in continua espansione. In ogni caso, il disordine in cui ti trovavi coinvolto apparteneva a una nazione, che si stava cercando; che anche sul piano tecnico voleva imparare e quindi andava avanti all'insegna della sco-

perta. Era un disordine, per intenderci, creativo, opposto a quello romano, che sa più di pigrizia e di stanchezza. Di usura.
Sul piano personale, il Brasile è servito... diciamo a sprovincializzarmi, a farmi capire come l'Italia sia un pulviscolo rispetto al mondo. Di nuovo, quindi, una esperienza formativa: meno traumatizzante della Svizzera, perché ero più adulto e in una situazione diversa, ma pur sempre un'esperienza decisiva.

In definitiva sei tornato in Italia, non solo con un mestiere più che collaudato, ma già abbastanza proiettato nel futuro. Doveva essere abbastanza facile per te...

... e invece è stato molto duro. Durissimo, perché quello che avevo fatto, non contava niente e quindi si trattava di ricominciare da capo, interamente. La situazione del cinema italiano era poi come al solito deplorevole, anche perché il mio ritorno coincise con la grossa crisi industriale — una delle molte, periodiche — dalla quale si uscì con la serie dei *berretti romani.* La serie dei *Poveri ma belli* e di *Racconti romani*, che conosciamo bene. In quel momento, per me, ambire alla regia era impensabile in quanto avrebbe fatalmente comportato accettare le regole di un certo gioco, e piegarmi alle esigenze produttive del momento. Allora, visto che non ho mai avuto la vocazione di « fare-il-regista-comunque », ma quella di « fare-un-determinato-tipo-di-film », meglio il lavoro di sceneggiatore, anche anonimo. Meglio impegnarmi coi miei libri e prendere il cinema come un mezzo di sussistenza, come un puro mestiere da esaurire nella tecnica. Non ero io, cioè, a scegliere ma venivo scelto per sceneggiature, che potevano interessarmi poco, pochissimo o anche niente. L'enorme distanza tra il progetto di un primo film (*L'arbitro*) e la realizzazione di *Corpo d'amore* è qui che trova la sua radice: qui, e in quella suprema distrazione... di cui non mi pento, intendiamoci... che è stata per le la letteratura. Quando uno investe tutte le proprie energie, chiamiamole creative, in un libro, spazio per altre cose non ne resta. Non a caso, appena sono passato alla regia, praticamente ho smesso — o quasi — di scrivere: perché sono sostitutive, le due attività. E se ho potuto andare avanti con il lavoro delle sceneggiature... a volte ingrato, anche se mi riesce abbastanza facile... è perché potevo contare su qualche valvola decisiva della letteratura.

Persisti ancora nell'idea di concedere la tua legittima paternità a tre sceneggiature solamente?

Guarda, io ho fatto di tutto: dagli « Ercoli » ai film d'azione di ambiente londinese, dai gialli alle commedie con Sordi, tipo *Il vedovo.* Lo dico senza vergogna, perché lo scrupolo professionale, non l'ho mai dimenticato, comunque gli unici film in cui mi riconosco, ai quali val la pena di aver preso parte, credo siano appunto tre: *Diario di una schizofrenica, Un uomo a metà, Bronte.* C'è però un'altra sceneggiatura che ho scritto con molta fiducia prendendo spunto dalla cronaca... nel '69 o un po' prima, forse... la storia di un gruppo studentesco, che a Roma si chiamava « gli uccelli ». In pratica, questi giovani telefonavano a una personalità della letteratura, del cinema o dell'arte dicendo: « Vorremmo avere un colloquio con lei perché l'ammiriamo e pensiamo che... » Quindi si accampavano in casa sua e compivano un'opera sistematica di demolizione.. qualche volta anche materiale, ma questo era secondario... di demolizione psicologica e morale del personaggio.

Il film lo girò Yves Allegret con Michel Piccoli e Lisa Gastoni, più una banda di ragazzi, alcuni dei quali — la Melato e Cerusico per esempio — sono poi diventati celebri. Era *L'invasione*, sì. Certo aveva un difetto, e notevole. Cioè, come straniero Allegret, che pure è un bravo regista, aveva un'ottica leggermente deformata, per cui si sentiva che metteva in scena un copione senza averne assimilato il mondo retrostante. Un grosso *handicap*, evidente nel modo... non so, di trattare i ragazzi; ma, per il resto, Allegret aveva fatto un lavoro di regia

professionalmente molto buono, direi. E, invece, fu un insuccesso. A livello di pubblico addirittura un fiasco, mentre io mi illudevo che sarebbe stato, se non altro un film divertente. Ecco: questo film sfortunato, in definitva, io lo ricordo volentieri perché sono convinto che, almeno per quanto riguarda la sceneggiatura, stava in piedi piuttosto bene.

Esaminiamo un attimo le sceneggiature che riconosci ufficialmente.

Un uomo a metà è un film al cento per cento di De Seta. Io l'ho aiutato molto; ho lavorato molto con lui, ma svolgendo un'opera... come potrei dire?, quasi da analista. Di volta in volta il mio problema consisteva nel tirargli fuori o fargli eliminare o equilibrare una massa enorme di materiale, tutto suo, che nella prima versione scritta dava un filmato di otto ore. Si trattava, quindi di una collaborazione essenzialmente tecnica: delicata anche e faticosa in quanto mi costringeva a identificarmi con De Seta, che è un personaggio lontanissimo da me.

La schizofrenica deriva invece... lo sai, no?... da un testo di Madame Séchénaye; testo che Nelo Risi conosceva, che mi diede da leggere e che entusiasmò subito entrambi. Finita la prima stesura, siamo andati a Ginevra a parlare con l'autrice del *Diario*, e insieme abbiamo rivisto tutto quello che avevamo scritto. Qui, se una mia prevalenza esiste, è di natura soltanto professionale, nel senso che a quell'epoca Nelo, pur essendo già un rinomato documentarista, non aveva ancora fatto un film come regista. Quindi la costruzione della sceneggiatura forse non gli era completamente familiare. Per il resto, siamo andati avanti in stretto accordo, fino al momento che ha cominciato a girare.

Bronte... Eh, *Bronte* è stato un lavoraccio, molto duro, perché si è partiti da materiale d'archivio: mille schede raccolte in loco, cioè al municipio appunto di Bronte, dalle quali praticamente si desumeva tutta la vicenda. Su questa base, ma senza pensare a una destinazione cinematografica, Benedetto Benedetti aveva avviato — in parte da solo, in parte con alcuni ragazzi — uno studio su quei fatti. Che poi la stessa materia è trattata anche in un'analisi storica di De Felice che però, al momento in cui mi sono trovato in mano quelle schede... straordinariamente ben fatte, da notare... ancora non era stata ristampata. Abbozzata la prima struttura narrativa insieme a Vancini e Benedetti, ho poi steso io materialmente un trattamento cercando di far quadrare drammaticamente dei materiali di una violenza a volte persino eccessiva. E non basta capirla, questa violenza popolare; andava anche legittimata, resa comprensibile al pubblico che avrebbe dovuto condividerla se volevamo fare un'operazione politicamente corretta.

Di quanto accadde nella realtà, noi abbiamo utilizzato solo una piccola parte perché, nel momento in cui vengono trasferiti sullo schermo, alcuni episodi rischiano di avere sul pubblico un impatto negativo che metterebbe in crisi qualunque ideologista. La morte del notaio, al quale il suo uccisore mangia il fegato davanti alla folla... tanto per fare un esempio, un brano del genere non lo si poteva inserire, non solo per una questione di gusto, ma perché stravolgeva il senso eroico di questa rivolta contadina. Rendere comprensibile un simile comportamento era un'impresa perduta in partenza: nelle due ore che dura il film non si ha il tempo di chiarire l'inevitabilità di questi eccessi, frutto di una sopraffazione millenaria. *Bronte* è, comunque, composto al novanta per cento da fatti autentici, reali. Sulla prima versione della sceneggiatura è subentrato Sciascia, perché era necessaria una « voce » siciliana, e da qui in avanti abbiamo proceduto insieme, lavorando a distanza. Cioè, la stesura originaria è mia; la seconda è sua; la terza l'ho riscritta io.

Bronte, *proprio in quanto opera non di pura commissione, è un film che mi riesce difficile legare con la tua personalità.*

La politica può rappresentare un interesse anche violento sul piano dell'impegno

personale, senza che per questo coincida con la vocazione espressiva di un individuo. Facciamo un esempio. Non per rivendicare una priorità, ma io ho sempre sostenuto che in Visconti il *côté* politico era un elemento « applicato », mentre la sua natura lo portava ad esprimersi attraverso il melodramma. L'ho anche scritto: nel '58, quando tutti o quasi lo consideravano il campione del neorealismo o comunque di un cinema politico. Non è vero, assolutamente. E, col passare degli anni, Visconti stesso ha ammesso che una cosa è il suo istinto, la componente decadente e borghese, e altra cosa l'intezionalità, o se preferisci la buona volontà ideologica.

Secondo me, per un regista, per un autore, è molto rischioso forzare la propria natura espressiva, mentre uno sceneggiatore può benissimo portare in primo piano la propria intenzionalità ideologica. Proprio perché il suo resta sempre un lavoro su commissione, solo parzialmente creativo, e che non lo coinvolge sino in fondo... Voglio dire che un regista può senz'altro usare una mia sceneggiatura per ricavarne un eccellente film politico, mentre io un eccellente film politico non riuscirei mai a farlo. O per lo meno, posto che entrassi in quest'ordine di idee, sarebbe molto diverso da *Bronte*. Molto diverso da... bè, lasciamo stare i titoli.

Nel lavoro di sceneggiatura il tuo affiatamento con Malerba è tale, che lo hai voluto vicino anche quando sei passato alla regia. In un film, allora, cosa c'è di Carpi e che cosa di Malerba?

Diciamo intanto che questo nostro accordo si potrebbe definire l'integrazione degli opposti. Perché, a parte il fatto che siamo tutti e due scrittori, che abbiamo interessi culturali affini, per il resto come individui siamo agli antipodi. E forse ci integriamo bene, proprio compensando i nostri difetti ed equilibrando le differenze che esistono tra noi.

Sul lavoro bisogna distinguere, se è per conto terzi o se è destinato a me. Nel primo caso scendiamo insieme la scaletta, poi ci dividiamo il materiale scambiandocelo però di continuo, per cui non accade mai che venga scritto metà dall'uno e metà dall'altro. Quando invece si tratta di una cosa mia, generalemente... intanto, io scrivo il soggetto, da solo. Segue una scaletta costruita a quattro mani, mentre sono di nuovo io a occuparmi del copione, sul quale Malerba interviene con una seconda riscrittura. Da quel momento ci passiamo il testo di settimana in settimana, in modo che io correggo la sua revisione... meglio: il suo apporto; lui il mio, finché si arriva a un punto di calibratura... Guarda, sia sulla scaletta che sul primo abbozzo è difficile che si verifichino variazioni sostanziali. E anche la costruzione del film non è che la si smonti e si rimonti di continuo. Cioè, una volta accettata una certa struttura, questa rimane grosso modo intatta, mentre è sui dialoghi che si lavora molto. Anche su qualche situazione o su certe scene chiave che stentano a trovare la loro « atmosfera ».

Divergenze di fondo? No, con Malerba possiamo avere avuto discussioni anche accese, ma sempre su questioni marginali, perché sulla sostanza l'accordo non manca mai. E' nel particolare che interviene un fatto anche di gusto e lì allora in lui subentra una componente ironica, o stancamente comica, alla quale io posso aderire solo entro certi limiti. Cioè, se il comico predomina o addirittura rischia di diventare l'elemento portante del film, c'è qualcosa in me che lo rifiuta. I contrasti quindi tutt'al più li abbiamo avuti su questo piano, ma nel complesso direi che finora la nostra collaborazione ha funzionato molto bene. In *Corpo d'amore*, per esempio, l'apporto di Malerba è stato determinante soprattutto nel mettere a fuoco la scelta linguistica del film: cioè, proprio a livello verbale. E' sua l'idea di quel parlare torrenziale. La sceneggiatura originaria... lo ricordo bene... era piuttosto scarna, povera di dialogo. E Malerba, di-

scutendone con me: « Perché non proviamo "dice" a introdurre un parlato *perenne,* che occupi ogni spazio vuoto? » come in genere si fa con la musica, solo mettendo al suo posto la parola.

Il discorso, a grandi linee, vale anche per L'età della pace?

Qui l'apporto di Malerba fu meno sensibile, in quanto già la prima sceneggiatura si avvicinava abbastanza a quello che poi è divenuto il testo definitivo. Nella scaletta però le fughe continue del protagonista erano, sì, previste, ma non in una sola direzione e con un solo antagonista, come decidemmo in seguito. E, se non sbaglio, venne ancora da Malerba la proposta di unificarle. Radicalizzando la situazione, lui diceva: « Facciamolo ritrovare, che so?, in Cina. In Cina, con un vecchio saggio ». Questo è stato il seme, dal quale è nato il personaggio che a me interessava. O, meglio, il suo sdoppiamento a livello dell'inconscio. Che il film raccontasse di un tale, proiettato in un'altra dimensione a tu per tu con un cinese, non mi era invece comprensibile. Anche se, sul piano della fantasia, la situazione offriva magari maggiori e più ricche possibilità. Ecco perché è molto difficile valutare come si articola una collaborazione, come si integra. A volte basta un'osservazione, buttata lì paradossalmente, per sbloccare una struttura che appariva chiusa. Oppure, da uno spunto di per sé insoddisfacente, se ne sviluppa un secondo che, nel caso di *L'età della pace*, recuperava tra l'altro la matrice del mio racconto, *L'idea di una stanza*, dal quale sono partito.

Il soggetto di Corpo d'amore *sbaglio o lo si può ricondurre a « La cosa che non si consuma », quel tuo racconto che conclude « Relazioni umane »?*

Là hai una coppia entrata in crisi con la nascita del figlio. E una spiaggia, sì. Certo lo sfondo è analogo e so anche perché. Cioè, allora si trattava di Tor San Lorenzo, una località deserta a sud di Roma, mentre *Corpo d'Amore* nasce cento chilometri più in giù, a Sperlonga, ma solo perché nel frattempo Tor San Lorenzo si è trasformata. In peggio naturalmente. Lottizzazione selvaggia Nella sostanza, quindi, l'ambiente coincide. Poi, il rapporto teso tra marito e moglie... Che, nel film ,si trasferisce su padre e figlio: io non ci avevo pensato, ma è legittimo l'accostamento. Perché si delinea anche... adesso comincio a ricordare! Sai, il racconto risale al '63 e non è che io mi rilegga... si delinea un'immagine, proiettata nel futuro, dei rapporti fra padre e figlio, in relazione a una donna immaginaria. Quando il figlio diventerà adulto... E' vero: ridotto a un'anticipazione molto breve, potrebbe essere un perfetto prologo di *Corpo d'amore.* La moglie a un certo punto muore, se ne va, scompare, e l'uomo si ritrova con la « cosa »... perché questo secondo me, è un neonato... con il figlio che, pur cresciuto, continua a trattare come « cosa ».

Parliamo in concreto della nascita di Corpo d'amore?

Corpo d'amore è nato dall'esigenza di stare entro certi costi. Io avevo già una sceneggiatura, che stavo cercando di mettere in piedi, senza successo, perché comportava uno sforzo economico eccessivo. E' un film che non ho perso la speranza di girare, ma come esordio... si intitolava *Corpi...* era troppo rischioso: me ne rendo conto oggi. Non so se sarei riuscito a controllarlo. Tra l'altro, ha avuto una falsa partenza, cioè Ponti, un produttore estremamente pericoloso per un esordiente, in quanto ti fa perdere un sacco di tempo prima di dire il « no » definitivo. Se uno si abbandona ai suoi ritmi, alla sua... direi proprio nevrosi, possono passare sei mesi, un anno, anche due, come è appunto successo a me. Alla fine, capii che quel tipo di film difficilmente sarei riuscito a realizzarlo, ho rinunciato orientandomi verso qualcosa di un'estrema semplicità. Cioè, pochi personaggi, ambiente possibilmente unitario, nessuna ricostruzione in teatro.

Il primo film è veramente un'esperienza assoluta. Irripetibile e imprevedibile, anche se uno ritiene di esserci già parzialmente preparato. Perché io erano oltre vent'anni che facevo il cinema, in quanto non mi sono mai limitato alle sceneggiature, ma in genere seguivo il film nelle varie fasi, fino al montaggio e al doppiaggio. Eppure... La verità è che il primo film ti obbliga a riscoprirlo, il cinema; a scoprire il « tuo » tipo di linguaggio e anche questo in modo... si, in modo non « volontaristico ». Cioè, in partenza io mi ponevo una quantità di problemi, ma non ho avuto il tempo di dibatterli fino in fondo, perché le difficoltà produttive erano tali che, quando si sono sbloccate, mi sono trovato subito a girare. La mia fortuna... l'avevo scelta io, d'accordo, comunque è stata una fortuna poter disporre di un attore straordnario del talento di François Simon. L'altro apporto eccezionale mi è venuto da Storaro, il direttore della fotografia, che ha immediatamente assimilato la mia ottica, anche se io non ero ancora in grado di suggerirgli l'obiettivo da utilizzare. Io gli avevo parlato del film per sommi capi; gli avevo spiegato quale era l'immagine riduttiva a cui miravo, e che si desumeva dalla sceneggiatura stessa, ma niente di più. Eppure, c'è entrato dentro con una capacità professionale... meglio: con una tale passione, che potevo considerarlo il mio terzo occhio.

Cosa intendo per « immagine riduttiva »? Guarda, in *Corpo d'amore* più che nel secondo film... ma anche qui, per la verità; almeno nelle parti più riuscite... esiste sempre un tentativo di stilizzazione. La difficoltà sta nel trovare un collaboratore disposto a entrare in sintonia con l'impostazione, anche visiva, che è implicita in questo presupposto, e che richiede un tipo di immagine sempre equilibrata, geometrica. Storaro li ha subito capiti questi ritmi lunghi, questi tempi quasi musicali, e a volte si trattava davvero di immagini montate su una musica. Ovviamente, sia nel primo che nel secondo film i brani... pochi, perché ho sempre rifiutato il « commento » musicale ... questi brani sono stati tutti scelti prima, altrimenti sarebbe stato impossibile girare in quel modo. In *Corpo d'amore* non avevo il *playback*, però conoscevo a memoria la musica; in *L'età della pace*, essendo un po' più ricca la produzione il *playback* me lo sono concesso un paio di volte e quindi, nello svolgimento delle scene, ho potuto accompagnare proprio la misura della musica.

Di primo acchito, affidandosi alla memoria, è il colore ad avere in Corpo d'amore *una funzione dominante.*

E anch'esso è molto riduttivo. Guarda, non è che io abbia avuto un mese, dieci giorni, tre, per parlare con Storaro: io, Storaro l'ho incontrato a Fiumicino, mentre era in attesa di un aereo. Gli ho consegnato la sceneggiatura e, senza sapere ancora se avrebbe accettato o meno di collaborare, gli ho subito spiegato che per me il colore era fondamentale, perché questo è un film che vive nel colore. Anzi, io ho parlato di luce soprattutto ... della luce dei fiamminghi ... al che lui ha risposto: « Ho capito. Mi piacerà molto ».

Personalmente, io del colore di *Corpo d'amore* sono molto contento: cioè, trovo che nel film ha la stessa importanza della musica. Chiaro poi che non bisogna mai dimenticare come sono fatti questi film. Nel mio caso: in sei settimane e due giorni. Ora è quasi impensabile ottenere certi risultati in uno spazio così breve. Avessi avuto ... mica tanto ... una settimana in più, potevamo arrivare a un livello qualitativo molto superiore, mentre così ci sono scene meno riuscite e altre scompensate. Qualche riferimento? Non bisognerebbe mai arrischiare certi nomi: comunque facciamoli pure, se non altro per denunciare quali sono le passioni dominanti. Allora, in pittura per me è Mondrian che raggiunge il perfetto equilibrio della composizione; Mondrian è la geometria, la luce, è il colore usato come giustapposizione di spazi. E in *Corpo d'amore* riscontri appunto la ricerca di una composizione sempre « piatta », mai in profondità, in

modo da ottenere al posto dell'immagine realistica quella che io chiamavo l'immagine riduttiva. Almeno ... questo era il tentativo! Parlando ancora dei moderni, un altro punto fermo per me è Matisse, proprio per la violenza mediterranea del colore. E adesso vorrai sapere quali sono i grandi padri cinematografici! Ah, qui avrei solo l'imbarazzo della scelta, ma voglio risparmiarti la citazione dei miei amori da cineteca. Prima di tutti comunque viene Dreyer.

Mi consenti una disgressione? Nel tuo libro sul cinema italiano ti servi, con una certa frequenza, di un termine che non si direbbe tuo. Non riduttivo, secondo me: « emozionante ».

Adesso non ricordo, ma può darsi che « emozionante » fosse soltanto un aggettivo usato male, o impropriamente. Io parlavo di un periodo caratterizzato da quello che, per me, è uno dei più vistosi equivoci del cinema italiano: il neorealismo. Il neorealismo... Intanto, è esistito? Io me lo chiedo e, come, sento che oggi sono in molti a domandarsi cosa sia stato, a parte l'impalcatura critica che gli è stata costruita attorno.
Rossellini ... nei suoi momenti magici di *Roma città aperta*, di *Paisà*, di *Francesco* ... ha veramente scoperto non solo uno stile per sé , ma anche un diverso rapporto con il cinema, al di là del fatto tecnico. Lo ha trasformato nel confronto di un autore con la realtà e questo ... eh bè, direi che è emozionante. Senza voler mitizzare un regista, che ha poi girato cose deplorevoli, dove il neorealismo è scomparso lasciando il posto al suo scheletro. Se però si esclude Rossellini, in chi esiste il neorealismo, a livello che non sia soltanto di premeditata volontà? Esiste in Zavattini. Il suo vero padre è lui. E' lui che, con tutti i saggi, i diari, le centinaia di pagine che ha scritto, per non dire dei film, ha creato il neorealismo e anche il suo grande romanzo.
Allora, « emozionante » ... Torno a ripetere: Un Rossellini, che cattura il sapore, il profumo, l'intensità fisiologica ... perché in *Paisà* hai proprio il battito del cuore di quel momento ... vuoi che non sia emozionante *questo* Rossellini? Non è emozionante invece Visconti. Visconti è un grande ... possiamo dirlo, perché no?... un grande « regista-regista ». Un *metteur en scène*... e difatti al suo cinema aveva dato l'etichetta di « melodramma sociale » ... però non mi sembra emozionante. Antonioni? E' l'autore, lo sai, che ammiro di più; l'unico... e forse anche per questo mi interessa tanto ... non provinciale. Intendiamoci: nemmeno Rossellini lo era, ma per altri versi. Antonioni ha cominciato in anticipo sui temi un cinema che anche a livello critico stentava ad essere capito, condiviso. Non importa che alcuni film siano più riusciti, altri meno: a me interessa il coraggio estremo con cui ha portato avanti le sue idee senza compromessi.
Cioè, si tratta di un uomo che ha fatto esplodere il consueto tempo narrativo per catturare ... i cosiddetti punti morti di una scena; che ha inventato, insomma, uno stile. E questo non è, di nuovo, emozionante? In quella direzione Antonioni è arrivato più a fondo di chiunque altro, e non solo in Italia direi. In ogni caso, in maniera più radicale persino di Bresson: un regista con il quale mi trovo, per inciso, in conflitto permanente. Perché mi attrae e al tempo stesso mi respinge, tra l'altro, forse, per la sua componente spiritualistica.

Chiusa la parentesi, mi riassumi da un punto di vista strettamente tecnico, le caratteristiche di Corpo d'amore?

Di particolare c'è il massiccio impiego di obiettivi a lungo fuoco. Per ottenere una certa unità stilistica, noi ci siamo serviti di obiettivi varianti tra il 150 e il 3000 ... a fuoco lungo, appunto ... che rispetto agli altri contribuiscono in qualche modo a rendere più astratta l'immagine. Cioè, la appiattiscono. Su una spiaggia mediterranea come la nostra, inoltre di terribile c'era la violenza del sole. Anche qui l'intervento di Storaro è stato decisivo ti basti dire che intorno

al set c'era sempre un soppalco di lenzuola bianche. Negli esterni, *Corpo d'amore* è un film fatto praticamente senza luce, il che significa senza generatore e senza lampada, mentre la luce del sole veniva corretta... filtrata da questi panni bianchi. Dentro si formava una specie di oasi, dove la luce incideva diversamente sui visi dei personaggi e sull'insieme della scena. Quindi abbiamo, ricapitolando, gli obiettivi a lungo fuoco e l'impiego di queste lenzuola che, tra l'altro, erano molto belle da vedere. Perché formavano delle impalcature enormi: veri e propri castelli tirati su dal nulla, in modo da isolare il *set.* Si è tratto, direi, di un elemento che sulla spiaggia abbiamo usato di continuo. Anche in acqua, perché la luce di settembre — bellissima nella realtà — al mare, risulta cinematograficamente pericolosa, se si vogliono ottenere determinati effetti.. Per il resto, *routine.* Il *dolly* lo abbiamo adoperato molto poco, parecchio invece il carrello, nonostante fosse un'impresa piuttosto ardua. Guarda, montare un carrello su una spiaggia significa perdere ore e ore, impazzire ... comunque, ne abbiamo usati ugualmente parecchi.

Sempre su un piano tecnico, L'età della pace *ha richiesto a sua volta accorgimenti particolari?*

A livello stilistico i due film non sono, io credo, sostanzialmente diversi, in quanto anche questa volta arrivare a un massimo di depurazione della realtà è stato il nostro pensiero dominante. Qui l'insidia era maggiore, perché hai tutta una parte che si svolge in una stanza ... ricostruita, fra l'altro, in teatro ... con situazioni anche narrativamente molto concrete, quotidiane. Pe aggirare l'ostacolo abbiamo di nuovo impiegato i teleobiettivi piazzando la macchina da presa a volte addirittura fuori dal teatro, in modo da avere un'immagine, non ad angolo ottuso, ma il più possibile parallela. Ora, gli obiettivi a lungo fuoco su usano tu lo sai, in esterno o sui primi piani: in teatro, credo ... non ne sono sicuro, ma credo che non siano mai stati usati. Almeno, non in maniera tanto radicale. Il risultato? Degli interni, dei totali con linee, ripeto, completamente parallele e un senso di schiacciamento dell'immagine, da cui la profondità esce falsata. Cioè, per intenderci: in un film che si svolge su due terzi in un unico ambiente, realistico, ci siamo sforzati di evitare tutto quello che ne metteva in rilievo la concretezza naturalistica. Facendolo slittare, per quanto ci riusciva, in una dimensione stilizzata e più astratta.
Secondo problema: il paesaggio dell'« altrove ». Per questi esterni, una volta esauriti i provini e i sopraluoghi, avevamo preventivato con Luciano Tovoli, che era il direttore della fotografia, dieci-dodici giorni di riprese, Ma in aprile, di solito, dodici giorni continuativi, significano un cielo grigio che si alterna con l'azzurro, e l'azzurro per noi era impensabile, perché dovevamo avere il bianco. Dovevamo avere il cielo come un telone, per dare questo senso di immaginario. Se non avessimo girato con tempi terribilmente stretti ... bè, è chiaro: il giorno che c'è l'azzurro, uno torna a casa e non lavora. Nel caso nostro invece, non si poteva tornare a casa. Così Tovoli ha sovraesposto la pellicola; quindi, in fase di sviluppo e stampa, l'ha trattata in maniera tale da distruggere praticamente il colore.

In « Amo il popolo », uno dei racconti di « Relazioni umane », tu scrivi: « ... alle linee curve lui aveva costantemente preferito gli spigoli » e più avanti contrapponi « l'angolo » alla « mistica sensualità della sfera ». Secondo me, L'età della pace *risente a tratti più di questa « mistica sensualità » che della significativa geometria dell'angolo.*

Parli a livello della composizione dell'inquadratura o ti riferisci al senso, al colore della scena? Sbalzi di toni? A volte possono dipendere dalla copia, ma alla fine che questa sia un po' più bella o un po' più brutta lo notiamo solo noi, gli specialisti. Se un film suscita in chi lo vede una certa perplessità, significa

che ha dei difetti o, comunque, qualcosa di non perfettamente risolto. Anche a livello del colore. Qui a me pare che le parti più realizzate ... parlo degli interni ... siano quelle, in cui si gioca sui valori in qualche modo estremi. Cioè, praticamente la stanza era articolata in tre settori: uno di penombra, in corrispondenza con il letto; uno di luce normale, al centro, dove stanno la poltrona, il divano, il giradischi; e uno, il bow-window, di luce bianca. I risultati migliori li trovi, secondo me, nel primo e nel terzo settore, perché sono i due più stravolti e inventati: o la penombra o la piena luce. In confronto la zona intermedia che è poi la più realistica. risulta indubbiamente anche la più fiacca. D'altra parte, è molto difficile controllare il colore continuamente: per motivi di tempo soprattutto. *L'età della pace?* Girato in sei settimane; montato in quattro doppiato in dodici turni; missato in un giorno. Sembrerebbe, quindi, che fare un film sia una faccenda piuttosto rapida, no? E invece sono passati diciassette mesi, prima che il consiglio di amministrazione dell'Ente gestione cinema stanziasse i fondi per la realizzazione di *L'età della pace*. Fondi tra l'altro insufficienti, alla cui copertura ha poi contribuito la Radio televisione italiana.Diciassette mesi per dire un « sì » o un« no ». Devo però anche riconoscere che senza l'Italnoleggio mai si sarebbe fatto questo film, quindi la mia non è una polemica a vuoto, preconcetta. Anche se le cose da dire le polemiche da fare sarebbero tante. Prima fra tutte: Chi li vede poi questi film? Nessuno. Scrivilo pure chiaramente: Nessuno. Perché quattro o cinquemila persone cinematograficamente parlando, come pubblico, sono nessuno.

Rispetto al testo, dal quale sei partito, e cioè « L'idea di una stanza », l'invenzione dell'« Altro » trasferisce L'età della pace *in una dimensione diversa?*

Ti dico la verità: quando ho scritto il primo soggetto, non è che sia andato a rileggermi quel mio racconto. L'ho seguito a memoria mentre invece ho poi ripreso i dialoghi delle scene-base, quando si è trattato di stendere la sceneggiatura. In questo modo si è verificato subito uno spostamento proprio di ottica. nel libro il personaggio era piuttosto un frustrato velleitario; uno sempre tentato di aderire alla vita anche a livello chiamiamolo socio-politico, ma che poi si era sempre ritratto. Il rapporto, nel film, si è capovolto e questo fa sì che il vecchio si trovi ad essere in qualche modo un « protagonista ».

L'invenzione dell« Altro » praticamente evidenzia il momento conflittuale tra la sovrastruttura ideologica e il lato biologico, dell'individuo. Per me, la cosa fondamentale del film ... fondamentale! La cosa più appassionante se il pubblico la cogliesse, sarebbe essere riuscito a dare la morte per metafora. Averla trasferita, dalla realtà, in una seconda dimensione attraverso il personaggio di Wilson. Voglio dire: il vecchio, quando prepara la valigia, è lì che comincia a morire o addirittura muore, ma l'atto della morte è trasportato nell'Altrove e sull'« Altro ». Però, al pubblico, sembra che questo non arrivi. Il pubblico non capisce che se l'« Altro » sta male, in effetti chi sta morendo è Simone.

Guarda, la nuora tedesca... ma sei sicura che non lo fosse anche nel racconto? Bè, non so il motivo di questa caratterizzazione: posso però intuirlo. Ne ho fatto una tedesca, non per razzismo, ma per dare un senso di maggior estraneità e di durezza al personaggio, per rendere il rapporto impossibile in partenza. La storia del reggiseno di Sabina, invece, quando lui le chiede di toglierselo, direi che non va oltre lo scherzo. Un gioco da vecchio, che però ha lo scopo di provocare una frustrazione nella ragazza come è detto esplicitamente, in modo che si alimenti in lei l'odio di classe. Vuoi sapere come mi è venuto in mente? Te lo dico subito. E' un piccolo plagio. C'è un racconto di Hemingway molto bello, *Omaggio alla Svizzera*, in cui un viaggiatore va al caffè della stazione e alla ragazza, che gli serve una bibita, propone: « Se vieni

su, nella stanza di sopra, e fai l'amore con me, ti dò cento dollari. Mille ». La ragazza si schermisce: « Ma signore! Ma no! », e avanti di questo passo, finché all'ultima riga si scopre che sopra non c'era nessuna stanza. Del resto, sai, non è occasionale, nei miei film ricorrono spesso citazioni e proprio anche frasi intere tolte da libri, magari dai miei.

Con che battuta Radiguet conclude, per esempio, *Le bal du comte d'Orgel?* *« Et maintenant, Mahaut, dormez. Je le veux! »* Che è pressapoco, quanto il padre dice nel finale di *Corpo d'amore*, cioè « Cerca di dormire, ti prego ... Adesso dormi ». Va a capire il meccanismo di queste associazioni, anche se è chiaro che riflettono dei punti fermi, lo choc di certi grandi « incontri ». Dei nomi? Sarebbero troppi. Facciamone tre: Musil, Proust, Thomas Mann benché siano anni che non li rileggo. Poi, Freud e ... insomma tutta l'area mitteleuropea.

Prima hai detto: « ... se il pubblico cogliesse ... » Bè, tu sei piuttosto rigoroso; non fai molte concessioni. In più, sarà un'impressione, ma come autore mi riesce difficile collocarti nella cultura italiana.

Non credere che io, i miei film, li giri con il senso aristocratico di chi pensa: « Non m'interessa che il pubblico vada a vederli ». No, a me piacerebbe che avessero un successo enorme, ma senza dubbio fin qui non mi sono assolutamente preoccupato di renderli più appetibili. Forse è un errore: non lo so. Per quanto riguarda, *L'età della pace* speravo che il pubblico potesse accettarlo più facilmente.

Cioè il mio ragionamento era questo: « rispetto a *Corpo d'amore*, che è più rigido, più astratto, qui si affrontano alcuni rapporti reali, in cui chiunque può per così dire identificarsi. Basta aver avuto un padre anziano che dopo tutto è la norma. Pensavo inoltre che il rapporto con la nipotina potesse raggiungere una notevole carica emotiva. Evidentemente mi sono sbagliato. D'accordo, non è che invitare il pubblico a una meditazione sulla vecchiaia, sulla morte, riesca molto gradito. E infatti a *L'età della pace* toccherà la sorte del primo film, che in due anni ha incassato ... sono elementi, anche questi, forse interessanti sul piano dell'informazione ... ha incassato sessantacinque milioni. *L'esorcista* li ha fatti in un *week end:* oggi, che i cinema costano duemila lire.

Tornando a L'età della pace, e visto che questo è il punto più discusso ti chiedo anch'io: « Perché proprio la guerra di Spagna »?

Non dimenticare che ogni opera nasce, fra l'altro, da strane interrelazioni. Questo disco con i canti della guerra civile io lo avevo da anni e riascoltarlo mi ha sempre dato una certa scossa, tanto che pensavo di continuo a come utilizzarlo. Di continuo .. voglio dire, che lo consideravo il possibile sostegno musicale di un film.

A parte questo, la mia è stata una scelta meditata, perché secondo me la Spagna costituisce lo spartiacque di un'epoca, e se vuoi il banco di prova della guerra mondiale. « Ma insomma » mi hanno rinfacciato i comunisti, i miei compagni dell« *Unità* » perché parli della Spagna e non della Resistenza? Perché una nipotina di sei anni e non un nipote che abbia fatto l'esperienza del maggio?La Spagna mi è stata anche rimproverata, in quanto significherebbe che in qualche modo puntavo sulla leggenda, più che sulla storicizzazione. Io, ripeto, considero la guerra di Spagna proprio il punto di frattura del nostro secolo, il momento più clamoroso in cui si poteva ancora vincere. Dopo, grosso modo, in Europa si è sempre perso. Lascia stare che sia stato distrutto il fascismo, però solo allora si è davvero presentata l'occasione di cambiare il modello di società. E questo è un discorso che vale in Francia, in Germania, in America: dovunque nell'Occidente, Non a caso fra quei combattenti trovi le Brigate internazionali.

Poi, se vuoi, nella mia scelta ha giocato anche quel tanto in più di avventuroso, che la Spagna poteva offrire alla guerra partigiana. Rispetto alla normalità, perché per un antifascista, nel '43, andare in montagna costituiva la regola, direi. Ma del resto, visto che il vecchio Simone ha combattuto Franco, forse durante la guerra stava a Parigi, era profugo ... non lo so, non lo racconto. Perché la sua memoria si è come fermata e lo dice anche, chiaramente quando dichiara: « La colpa è nostra, che abbiamo perso ». Allora, se la partita si è giocata là, è giusti che lui resti ancorato al momento dell'entusiasmo e alla sconfitta. Quello che è venuto dopo, la malaria, i bombardamenti di Milano, tutte le sue vicende, non sono che incidenti personali.

Forse certe perplessità nascono in rapporto al figlio, il cui fallimento è — come dire? — più vecchio di lui: non appartiene, o non del tutto, alla generazione del dopoguerra.

Ma il figlio è il centro-sinistra! Il tipo di socialista abietto .. non generalizzo intendiamoci ... il socialista legato ai piccoli compromessi del sottogoverno, che abbiamo sott'occhio da dieci anni. Dice « socialismo », ma il termine rimane nominale, senza contenuto reale, mentre il padre è uno per cui le parole corrispondono ancora alle cose. Cioè, Simone rappresenta i grandi ideali storici e quindi, pur avendo subìto i traumi della sconfitta ancor oggi resta combattivo; rifiuta i compromessi, le soluzioni di ripiego. Tra Glauco e Simone, non c'è dubbio che Simone è il giovane e Glauco, invece, un personaggio senile fino dalla nascita. Aggiungi ... perché adesso non ne voglio dare una lettura violentante in senso politico ... che è *quel* personaggio, *quel* figlio lì. La battuta del vecchio:« Se c'è una cosa che mi ripugna è la paternità », in questo senso, diventa illuminante perché, avendo generato un essere mediocre, lui nella sua intransigenza non può non rifiutare quella mediocrità. Al di fuori dalla politica, ma proprio a livello di un rapporto esistenziale.
Del resto, facciamo un po' i conti ... eh no, siccome questi appunti mi sono stati mossi, adesso sono io che mi pongo certe domande. Per me. Nel '43 il figlio quanti anni poteva avere? Diciott'anni? Questo significa che probabilmente la Resistenza non l'ha fatta; che era ... non so, in collegio. Ma soprattutto significa che è cresciuto nella palude del dopoguerra e allora si spiegano molte cose. Perché tu dici « la generazione del dopoguerra », ma proprio questa è cresciuta nell'immobilismo. Nella frustrazione e nel ristagno, alla lunga, più totale.

La morte del vecchio adombra allora anche il finire dei suoi grandi ideali, che così diventano i « grandi ideali » in assoluto?

Meno, direi. In fondo, nell'ultima inquadratura il fotogramma si spegne sulla canzone della guerra di Spagna. Cioè, Simone è chiamato alla morte non da un qualche dio, e neppure da una privata disperazione esistenziale, ma da un canto rivoluzionario: pensa tu, quant'è anomalo. La speranza scorre sotterranea in attesa forse di una nuova generazione, rappresentata magari dalla bimba. Se vuoi, anche da Sabina. Dov'è che Simone cerca di far presa? Sul figlio e sulla nuora, no: impossibile. Resta la nipotina, con la quale ha un rapporto a livello emozionale ... anche di debolezza, che vorrebbe continuamente contrastare. E resta Sabina, nei cui confronti invece il suo atteggiamento conserva sempre un carattere di intenzionalità, in quanto si sforza di iniettarle quelle ideologie che le mancano. Di provocarla, perché prenda coscienza della sua condizione di sfruttata e di ciò che essa comporta.
Del resto, a me sembra ... scusa se insisto, ma questo è un punto che mi preme ... a me sembra che, su un piano magari molto indirettamente politico, *L'età della pace* sia un film quanto mai esplicito. Per niente ambiguo. D'accordo, non c'è un ragazzo di diciott'anni e lui non ha fatto la Resistenza, ma non per que-

sto è un film di disfatta. Non è un film di un povero disgraziato che si dispera perché: « Dio mio, è finita. Ho perso tutto. Nella vita ho dovuto sempre cedere le armi ». La morte, per lui arriva addirittura come un canto, è un grido positivo: « *Viens avec nous, mon ami* ». Più chiaro di così! E' una morte che il vecchio accetta con lucida razionalità affondando per l'ultima volta nella propria gloriosa memoria.

Un particolare che ho dimenticato: il fumetto con cui comincia « L'idea di una stanza » ...

Guarda ti dico subito. Nel racconto rappresentava la favola del futuro, però se vogliamo fare un'operazione analoga alla tua ... il parallelo fra *La cosa che non si consuma* e *Corpo d'amore*... allora, nel fumetto hai già la matrice dell'« Altro ». Dell'altra dimensione. Perché parla di un 2000, di un 2200, cioè di un tempo e di uno spazio diversi, di un Altrove. La sostituzione di Superman? Ho preferito al posto suo Mandrake, prima di tutto perché secondo me è il personaggio più eccitante e più classico dei fumetti e poi per il suo gesto magico. Per la sua invisibilità, che si identifica con il desiderio del vecchio di continuare a occupare, non visto, il proprio posto. La scelta, quindi, se vuoi è stata determinata dal disegno generale del film.

La nuora, il figlio ... In tutta la tua opera, di scrittore come di regista, l'odio ha un peso determinante.

Lo so, ma cosa ti posso dire? Forse è una specie di cristianesimo. Nel senso che, secondo me, non basta amare: bisogna anche saper odiare. Cioè, se io affermo: « Amo tutti i miei simili » e non aggiungo per esempio: « Odio i fascisti », questo amore diventa un sentimento pigro e indifferenziato. Qualcosa che non serve. Anzi zavorra. Del resto io una volta pensavo a un film... che non farò mai ... in cui si alternassero due storie parallele: una di odio forsennato e una di amore altrettanto forsennato. E raccontandole proprio fenomenologicamente si arrivava al punto in cui l'orgasmo amoroso dell'uno coincideva con l'uccisione del nemico dell'altro. Cioè finivano secondo me allo stesso modo Ma si, nella piena realizzazione di un istinto vitale.

Non è gratuito allora che fra gli appunti scarabocchiati durante la proiezione di L'età della pace, *io abbia scritto di te: « Lo sento irrimediabilmente laico, senza le illusioni del cristianesimo ».*

Gratuito? Posso sottoscriverlo al mille per mille.

(da un colloquio registrato a Venezia, ottobre 1974)

DANIEL SCHMID

« Io mi sento del mondo » dice Daniel Schmid, questo grigionese superstite di una cultura al tramonto; questo sradicato che a diciott'anni — nel '60 — si è scelto per patria spirituale Berlino, nel « cuore caldo » dell'Europa. Da allora, come già faceva bambino, insegue sogni e fantasmi, lacerato da dubbi e contraddizioni, perché quante sono le cose che lo attraggono e insieme lo respingono? Se nel girare i suoi film l'unica traccia, che tiene presente, è un'ideale « linea rossa », così discutendo dimentica non di rado il dialogo per passare a una sorta di monologo. Il tutto in un italiano talmente personale che, a riportarlo entro i binari del parlare corrente, si rischia di tradire il personaggio. Ecco perché qui sono

rimaste certe divagazioni e persino qualche stridore; perché si è creduto opportuno rispettare la sua « forma », i suoi vocaboli « del mondo ». (f.m.)

Se non sbaglio, lei è nato nel 1941 in quella che si potrebbe definire la « quarta Svizzera ».

Sono grigionese, sì. Di Flims, un paese dove si usa il romancio, la quarta lingua appunto della Svizzera. La più vicina al latino parlato nelle strade di Roma, che i legionari hanno introdotto fra le popolazioni celtiche duemila anni fa. E poi dopo la caduta dell'Impero, mentre altrove succedeva quel che sappiamo, dentro le nostre montagne questa lingua è rimasta come immobile. Con mia nonna ci esprimevamo ancora in romancio, ma adesso... il turismo, la televisione... adesso questa cultura particolare sta finendo. Muore.

Tutto, da noi, è diventato un po' simile a Venezia: un Disneyland, tenuto in piedi a forza dal di fuori. Io non m'identifico... non molto, almeno... con quelli che si disperano, pieni di nostalgia, per la sorte di Venezia. Va bene che scompaia, perché morire è un destino comune, e del resto nemmeno esiste più la gente in grado di abitarla. È un processo triste ma fatale, che non ha alternative, se non - ripeto - un'artificiosa vitalità da Disneyland. Lo stesso si può dire di quel mondo là, nelle montagne. Le comunicazioni di massa rendono tutto uniforme, tutto uguale; distruggono le disparità e nessuno sa più scegliersi soluzioni autonome. Allora, che vogliamo fare? Certe cose si esauriscono e, nell'esaurirsi, cedono il posto ad altre.

Forse questa « filosofia » mi viene anche dall'aver trascorso un'infanzia singolare, in mezzo a persone anziane. Con i nonni, che avevano un albergo: un vecchio Grand Hotel, isolato in mezzo a un bosco. D'estate, un via vai di gente di ogni nazionalità; d'inverno... in quegli anni il turismo invernale non esisteva... la solitudine, il silenzio. I miei genitori non stavano lì e io, per nove mesi, non vedevo un'anima, non avevo altri bambini che giocassero con me. Per questo, in attesa che venisse finalmente il tempo della scuola, ho cominciato a crearmi amici e paesi nuovi. A intrattenermi con fantasmi, di cui ero io il padrone, perché venivano quando volevo e, quando non li volevo più... via, sparivano. Eh dopo, sì. Dopo, se uno si abitua ad avere per compagni queste proiezioni di se stesso sulle cose, il contatto con la gente « vera » diventa più difficile. Ma, poi, io credo che questo si verifichi comunque nella vita. Una volta... è un'esperienza ben definita... pensavo di amare una persona e d'un tratto, passati cinque anni, mi sono accorto che amavo non questa persona, ma l'idea che ne avevo. Un fenomeno chè succede spesso: forse un pò a tutti, anche se non ce ne rendiamo conto.

Finito il ginnasio a Coira, quello che lei ha chiamato « il tempo della scuola » è diventato il tempo dell'evasione...

Vede, in Svizzera chi viene da un paese considera la città più grande come una meta. E quindi si va a Zurigo, si va a Ginevra o a Berna, con il senso un pò della conquista. Anch'io sono partito a diciott'anni, ma dalla Svizzera, e dopo mesi di autostop in giro per l'Europa nel '60 ho cominciato l'università a Berlino. Filosofia delle religioni e storia, perché non avendo idea di cosa fare un giorno... eh sì, in fondo cercavo di nuovo fantasmi. La storia m'interessa soprattutto in quanto io mi domando sempre: è *faisable* il futuro, lo si può veramente creare, senza che il passato sia pensabile? Cioè, se non abbiamo in noi il concetto del passato, se non siamo in grado di averlo, il futuro a mio parere è irrealizzabile. O, comunque, nasce morto.

In quanto svizzero, a Berlino io ero libero di passare da una parte all'altra; ave-

vo amici di qua e di là dal muro: questa « cosa », alta due metri, che tuttavia bastava a rendere la realtà diversa. La mia educazione borghese, anticomunista, mi portava a percepire con particolare acutezza l'atmosfera... lo strano senso, come dire?, di *huis clos,* di porta chiusa, davanti alla quale uno sta immobile chiedendosi che succederà. Al tempo stesso proprio i tabù, nei quali mi avevano cresciuto, facevano si che fossi molto attirato dalla zona est; che Ostberlin e il suo mondo e i suoi avvenimenti mi incuriosissero molto. Non so quante volte sono andato « di là » anche solo per uno spettacolo: per assistere, che so?, alle *répétitions,* alle prove, nel teatro di Bertolt Brecht e di Helene Weigel. Certo, a quell'epoca Berlino portava ancora i segni della guerra e questo per me era uno choc: io, era la prima volta che vivevo tra macerie, rovine e tutte le distruzioni di ogni genere, a cui in Svizzera nemmeno pensavamo. Eppure era anche un posto quanto mai interessante, perché i giovani più o meno rifiutavano tutti di stare al gioco del cosiddetto miracolo economico. Lo respingevano e si interrogavano, con dieci anni di anticipo, sul significato di questi valori materiali... sui soldi; domande, che oggi sono correnti persino fra chi non rientra fra la « gente estrema ». È che la Berlino del '60 aveva una realtà strana: rinchiusa in un Paese inesistente, perché non si può dire che allora la DDR esistesse, assisteva un giorno dopo l'altro al più classico dei giochi: da un lato, i comunisti, molto brutti, molto *boese,* cattivi; dall'altro, noi che rappresentavamo la bontà, il *golden West.* Di per sé, aveva le caratteristiche di una città da pensionati, abitata com'era da persone per la maggior parte anziane; però offriva un vantaggio: che uno se la cavava con la metà, se non un terzo, di quanto occoreva altrove, e allora... Insomma, a Berlino lei aveva una *assemblée,* un'accolta, di individui disparati e poi studenti, molti, attraverso i quali rifluivano i fermenti intellettuali in atto a Francoforte: nel suo istituto di scienze sociali, nella cerchia di Adorno, di Marcuse. I vari estremismi erano tutti rappresentati, lì, e a me — devo dire — queste forme esasperate, le cose oppunto « estreme », interessano molto, sempre. Eh sì, come carattere io sono latino... non mediterraneo, ma proprio latino. Vengo dalla parte delle Alpi, dove l'acqua corre verso il sud, e si vede. La mia formazione invece, quella che è la mia educazione spirituale, senza dubbio è tedesca.

Fin qui, fra i suoi interessi il cinema non appare nemmeno di sfuggita.

Io ho finito l'università nel '68 e quelli, per i giovani, erano anni in cui si era talmente assorbiti dalla discussione, dalla sua importanza, che non restava altro spazio. Anche i corsi, che avevo seguito alla Filmakademie, non andavano oltre la curiosità e, al più, mi avevano colpito per quanto avevo avuto modo di vedere. Film tedeschi, film americani: tutta la storia del cinema. Intanto però mi interrogavo sul futuro, perché di una cosa ero certo: che non mi andava di insegnare, di chiudermi in una scuola, come avrebbe voluto la mia laurea. Stavo appunto lì, in imbarazzo, quando una sera proiettano alla televisione un film di Peter Lilienthal, *Seraphine,* subito mi dico: « È la prima persona che, in Germania, mi interessi ». Al telefono... l'ho chiamato io, chiedendogli se potevo fare un'*assistenza...* « Ma sì » mi ha risposto. « Fra due giorni comincio un lavoro. Venga che vediamo ». In questo modo ho cominciato proprio *basicalmente,* dalla gavetta, finché abbiamo scritto insieme una sceneggiatura, tratta da un testo di Gombrowicz.

A questo punto, mentre eravamo in Italia, nella villa Condulmer, ho ricevuto dalla televisione tedesca un pò di soldi per fare un *portrait* di Lilienthal. E del suo film e di tutto quanto li riguardava. Ho accettato e ho anche but-

tato giù una traccia, ma ogni giorno mi ripetevo che non ne sarò capace, che fallirò, perché... Perché non mi interessava! Era la prima volta che vedevo Venezia e mi aveva talmente affascinato, talmente... allucinato, sì, che un giorno ho detto a Lilienthal: « Senti, io faccio un'altra cosa. Una fantasia su questa città ». La « fantasia » non m'è riuscita, ma ho girato *Tut alles im Finstern*, cinquanta minuti di film, che è un tempo terribile per il cinema, in quanto non è né l'una e né... come dire? Non è né carne, né pesce. L'ho girato in una settimana, forse anche meno, a Stra nella Villa Pisani, che ha un giardino con un bellissimo labirinto del Seicento, e...
Sì, ad incantarmi era questo labirinto, ma come spunto per una riflessione su Venezia. Che non si vede mai: si vede una barca, il mare, la città no. Eppure la si sente, è lì, e non credo a una suggestione mia, perché dopo... Dopo, avevo paura di mostrare il film, perché alla televisione aspettavano sempre il *portrait* di Lilienthal e io, che cosa gli portavo in cambio? Invece il direttore fu tanto contento, che disse: « Questo lo spostiamo nel settore degli sperimentali ».

Mi sembrano un pò in contraddizione il fascino, che Venezia esercita su di lei, e la sua relativa indifferenza alla sorte, da cui è minacciata.

E perché? *Tut alles im Finstern* ha dentro il mio camminare due mesi per le strade di Venezia, inseguendo sensazioni, captando certi *décors,* certe figure. Persino certe facce. Riflette un vagabondare in libertà, per quanto almeno lo consente il filtro dell'educazione culturale; un continuo riscoprire... Che cosa? La malattia. *The going down.* La fine della nostra civiltà. Tre giorni dopo che *La Paloma* ha inaugurato il festival di New York, io ero a Venezia e ... molto strano, no?... mi sono accorto di aver pensato intensamente a Venezia, là in America. New York è come Venezia: va giù nel mare. Non che affondi materialmente, però sembra un *comic strip* adesso. E' orrenda e insieme bellissima, proprio perché è sul punto di sparire. Cioè, io, che in linea di principio sono pessimista, divento ottimista nella realtà e di fronte a questo *going down* non dò risposte. Non offro soluzioni. Al più, mi chiedo che cosa rappresenti nel contesto di oggi una Venezia e quali siano i *malentendus,* i malintesi, a cui si presta. Perché, gliel'ho detto, è Disneyland. Non ha più la gente, che può vivere in quella dimensione.
Può anche essere — non lo escludo — che io segua una sorta di estetica della dissoluzione. Allora però, e senza fare della facile psicologia, ridiventa attuale un punto su cui, si è discusso a lungo a proposito di *Heute Nacht oder nie:* se sia possibile cambiare il mondo con il cinema. Io appartengo alla generazione che in questo problema si è come macerata, e che nel '68... e bè, in quel momento abbiamo veramente creduto in questa possibilità. L'abbiamo sognata, ma il nostro è stato forse solo il riflesso di una grande utopia intellettuale. Forse, in Europa, l'ultima *chance* di operare davvero un cambiamento risale alla rivoluzione francese, quando la maggioranza era analfabeta e, quindi, facile da plasmare radicalmente, come hanno fatto adesso in Cina. La rivoluzione russa? Si basa su principi elaborati da alcuni teorici pensando a un Paese industriale tipo la Germania, mentre la Russia stava ancora trecento anni indietro. È qui l'equivoco; nascono da qui le sue difficoltà.
Il '68 cos'è stato effettivamente? L'illusione di invertire la corsa di un carello, che già era in procinto di precipitare. Oggi lo si vede chiaramente: tempo cinque o sei anni e le ideologie sono ormai tutte al crepuscolo, le carte rimescolate malamente. Re Feisal finanzia la rivoluzione palestinese, lo scià di Persia si ritrova al fianco di... Nel '68 invece si diceva: « Qui amico;

là nemico » e ogni cosa sembrava nitida, precisa, ma era.. era un *malentendu.* Un' opera terribile di semplificazione, nata dalla nostalgia degli intellettuali per un mondo nuovo, più lineare. E ancora adesso esiste gente che, chiusa nei suoi appartamenti a Parigi, a New York, a Francoforte come a Berlino o a Roma, ne parla senza accorgersi che la situazione... che *quella* situazione non esiste più.

Non vorrei insistere, ma direi che il « going down », il tramonto delle cose esercita su di lei un'attrazione.

Il mondo che sta morendo adesso si identifica in gran parte con quello delle prime persone, a cui sono stato legato. E, nella vita, i primi contatti sono i più importanti in quanto è allora che si fa il *training*, il tirocinio, per tutti i rapporti, tutte le relazioni successive il modo di impostarli si definisce nell'infanzia: a due, tre anni. A sei anni... *n'importe ce que tu penses après.* Voglio dire, uno il suo bagaglio-base se lo è ormai costituito. Da bambino, la gente attorno a me, i nonni soprattutto, avevano le radici nel diciannovesimo secolo con i suoi aspetti sia negativi che positivi. Con la sua terribile morale: mai mostrare i propri sentimenti; mai una lacrima davanti agli altri; mai lasciar trapelare un problema o parlare di cose intime. Mio nonno a trentacinque anni ha cominciato a perdere la vista e dopo, per cinquant'anni, non vedeva assolutamente. Conosceva però talmente il posto; aveva gli affari talmente bene in testa... una testa molto, molto quadrata... che nessuno ha mai... Perché mia nonna pensava alla vergogna se la gente avesse saputo; pensava che questo suscita la compassione, la pietà, e allora: silenzio, sempre. A me, che fosse cieco, l'ha detto mia mamma quando lui è morto.

D'altra parte, erano persone tutte d'un pezzo, che sapevano operare scelte precise. La televisione: esisteva da dieci anni, ma avevano la forza di rifiutarla. Di non avere questo bisogno. Insomma: si capiva chi erano e anche loro erano in chiaro con se stessi. Oggi, invece, ognuno ha dentro il caos; è un *mélange* di cose, tra le quali non esistono priorità. Succede come con i programmi della Tv o con i film: troppe immagini e nessuno capace di dirsi: « Questo è buono; questo no ». Dipendono in massa da una... diciamo, da una ghetto-équipe, che si è arrogata il compito di dare l'imbeccata. Siamo arrivati al punto che è diventato un *big business*, un grosso affare, occuparsi del tempo libero degli altri, organizzarglielo. E diventa un *business*... ma tutto ormai lo è! Non hanno organizzato, in America, persino queste cose sulla *sensitivity*? Dei corsi, perché la gente sappia come « sentire ». Lo impari.

È evidente che lei non crede... non più, almeno... nell'efficacia, nella sincerità stessa, di un cinema politico.

Come persona privata mi interesso molto a un certo tipo di problemi, come autore no, perché il film è la cosa più artificiale che esista. Non ha a che vedere con la vita e il massimo dell'artificio lo raggiunge proprio quando pretende di fare del realismo. Dieci anni fa avevamo una scuola... Godard e tutta quella gente lì, per i quali era legge che il cinema è ventiquattro volte la verità al secondo. Ma quale verità? Per chi? E quando visibile? È molto, molto difficile sapere cosa succede nel cervello dello spettatore, in quale momento scatta questo o quel meccanismo, se solo pensiamo alle migliaia di immagini che ognuno, a livello conscio o inconscio, ha già dentro di sé. Allora, siamo veramente convinti che uno... in casa sua, a contatto con la moglie, con i bambini, con gli amici, esposto a ogni sorta di influenze... che uno cambi per essere stato ieri sera al cinema?

Veramente lo crediamo, oggi che la nostra di capacità di percezione è pressocché distrutta, che non siamo più sensibili alle singole immagini, perché vediamo tutto e troppo? Basta guardare l'America, dove esiste questo *mélange* ininterotto di film, di informazione, di politica; dove si è bombardati ogni dieci minuti dalla pubblicità. Che lo si voglia o no, che se ne sia coscienti o meno, queste cose arrivano. Attaccano.
No, direi che non è un limite specifico del cinema, ma riguarda le arti in genere, anche perché l'avanguardia è finita: cosa resta da scoprire? Uno tra i fatti più gravi degli ultimi dieci anni è che si cerca, ma la macchina.. questo mostro del nostro tempo... ha sorpassato l'avanguardia. Il computer è più svelto, più avanzato.. Sì, all'incirca così: il computer è diventato, in certo senso, il surrogato dell'arte. È triste ma, d'altra parte, ammettendolo ... riconoscendo che, al massimo, io posso solo sensibilizzare un po' la gente... mi dimostro più sincero di molti artisti cosiddetti politici. Ma che politici! Siamo tutti puttane. Buffoni al servizio della società e del potere. Attorno al potere, attorno ai soldi, lì trovi sempre gli artisti, anche quelli che parlano di trasformare il mondo. Io di questo sono consapevole; non mi dico bugie e, se devo trovare una mia identificazione, è nei *troubadours* di *Heute Nacht oder nie* che mi riconosco. Eh già, negli attori che si esibiscono davanti ai signori e ai servi. Perché io so di essere un borghese che, per uno strano influsso delle sue stelle, ha il gusto delle cose « artificiali »: molto lontane, cioè, dalla realtà e dalla natura. E il cinema, penso, ha questa caratteristica di essere quanto mai *artificiel,* di avere... Insomma, io faccio film per realizzare un po' i miei sogni.

In Heute Nacht oder nie *gli attori non si limitano però a divertire ma, tramite loro, nei servi dovrebbe farsi strada un senso di rivolta contro i signori.*

Solo che questa ribellione ha tutti i presupposti per diventare un numero da *cabaret,* organizzato e pagato dall'« altra parte ». È un fenomeno che adesso si verifica dovunque, perché sono le grandi fondazioni culturali a pubblicare, nel nome dei Ford o dei Rockefeller, i libri sull'anarchia e sull'arte rivoluzionaria, sugli argomenti più avanzati. È attorno a queste istituzioni che gravitano gli artisti, anche *engagés.* Tutto e tutti a spese del sistema, di un potere, che si può benissimo concedere il lusso della critica a se stesso. Che può addirittura finanziarla. Tanto non è veramente pericolosa!
Se credo che un giorno l'arte possa tornare in sincronia con la macchina e, in seguito, farne il proprio oggetto? Non so, io ho paura della macchina. In più, oggi parlare del futuro è un rischio, perché tutto va talmente in fretta e la realtà addirittura si trasforma sotto i nostri occhi, per una forza... come dire?, intrinseca. La condizione della donna, il sesso ... invenzioni terribili del potere, della chiesa ... queste incrostazioni cominciamo finalmente a scrollarcele di dosso. Il femminismo ... il movimento di chi non vuol più essere il negro del mondo, individuo di seconda classe ... è incredibile, ma cambia veramente l'impostazione di un sistema. Della società. Allo stesso modo, mai come in questo secolo l'uomo si è guardato dentro così a fondo; mai ha saputo tante cose di sé, della sua psicologia. E contemporaneamente — ecco una delle conseguenze — mai la sua solitudine è stata tanto assoluta. E lo diventa ogni giorno di più.
In *Heute Nacht oder nie* tutti questi problemi entrano nel senso che il film si proponeva una rappresentazione di me stesso: di un tipo, con la volontà di fare del cinema negli Anni Settanta. In partenza, non era un'opera politica; lo è diventata per le polemiche che ha suscitato, per la blasfemia riscontrata in me, in quanto dico: « Certi rapporti di forze non cambiano più.

Les malentendus, i malintesi, sono troppi ormai ». E ammessa anche la possibilità di un sovvertimento, ammesso che i servi prendano loro il potere, davanti a sé hanno soltanto il modello dei signori e, quindi lo ricalcano. Ne ripetono gli errori. Ogni rivoluzione ha subíto questa sorta di contagio, sempre, perché non è che si tratti di una malattia esclusivamente borghese, economica, capitalista. Una volta istituzionalizzato, ne soffre persino il comunismo, nella misura in cui ... Non so, ma se si va nella Germania est è tutto talmente borghese! Gli stessi opportunismi; di nuovo classi diverse, solo che da noi si diventa *managers*, mentre là per fare carriera uno entra nel partito. Questo però è insito nel carattere dell'uomo: sono io il primo che ...

Il suo pessimismo allora ha per oggetto non tanto la società, quanto l'essere umano nella sua individualità.

Piuttosto, sì. Al contrario di *Heute Nacht oder nie*, che si occupava forse soprattutto della morte e della società, *La Paloma* è un film ancora sulla morte, ma in rapporto con il sentimento. Il problema di questa donna è che ha perso la fiducia nell'amore e, quando finalmente le si presenta, è troppo tardi: non lo riconosce. Quando arriva quest'uomo, con questa incredibile sua devozione, lei non capisce ma, d'altra parte, è come essere vicino a un fuoco che scalda e dà benessere. Allora lei ama ... non l'uomo, ma il suo amore.
Io non so se *La Paloma* riflette la solitudine, di cui parlavo, perché al momento di cominciarlo non avevo idea di dove sarei arrivato. Stavo lì, senza soldi, come in attesa di un miracolo procedendo a tentoni, finché d'un tratto una mattina ... era passata una settimana ... il film ha preso corpo. Da quel momento è stato una specie di sogno, un'esperienza molto bella, perché è il film che dirige te e non viceversa: tu hai solo da lasciarti scorrere dentro il senso delle cose, il ritmo. A me poi il cinema interessa non in quanto sviluppo di un progetto, ma per quello che mi dà, che mi consente di imparare. Rappresenta il mezzo, con cui mi avvicino ai significati del nostro tempo e della vita. Questo è importante: stare attenti, guardarsi bene intorno, in modo che se un giorno qualcuno ti domanda ... insomma, tu sei stato *témoin*. E puoi rispondere: « Sì, ero lì. E lì ho visto quello e quello ».
Che anche i miei film siano testimonianze, non lo posso dire. Forse, ma non sicuramente, perché per esempio *La Paloma* è un'opera del tutto aperta e ognuno è libero di darle un'interpretazione. Io non ne ho una mia e, in più, qualsiasi motivazione psicologica mi lascia indifferente. Mah! Io lo definirei un film sul film ... sul cinema, anche ... fatto di sensazioni. Di momenti: se vuole, sì.

Per non so quale associazione di idee, mi viene in mente che spesso lei si è dichiarato « sensibile » al melodramma.

Oh, io ero un bambino e già lo avevo scoperto. Da noi, a scuola facevano teatro una volta l'anno e rappresentavano sempre melodrammi incredibili, ma io stavo lì a bocca aperta, senza respiro. Avevo sette, otto anni, quando ho visto una cosa ... adesso non so più il titolo ... su un paese, che stava per essere travolto dalle valanghe. Allora c'era un gran via vai in casa del sindaco e la gente, le vecchie, ripetevano: « Bisogna andarsene. Lasciare tutto ». Lui invece, ostinato, diceva: « No » perché non voleva abbandonare il proprio posto. A un certo punto ... mi sembra di vederla ... entrava di corsa la figlia, anche lei gridando: « La valanga. Cade la valanga! » e a ogni sbattere di porta le *coulisses* tremavano, con il rischio di crollare. Nel frattempo, da dietro le quinte arrivava un « vuuu, vuuu », fatto con coperchi, con bicchieri,

una scena ... meglio non descriverla .... ma io me ne stavo rannicchiato, così pieno di spavento, che per una settimana non ho più dormito.
Adesso, se ci ripenso, rido tanto l'insieme era grottesco ma, al di là della futilità dell'episodio, resta vero che il tragico di per sé non è mai allo stato puro. Puro nel senso, diciamo, classico: greco-romano. La grande tragedia ha continui risvolti di ridicolo; in Shakespeare il comico, il risibile, rappresentano addirittura l'altra faccia di ciò che è veramente umano. Sono anche questi aspetti della vita, come lo è a sua volta il triviale: elementi minori, che forse non hanno alcun peso, ma forse possono cambiare la sorte della gente. Triviale? Da poco, volgare, mediocre. Il mondo è tutto un impasto ... specialmente di mediocrità. La mediocrità vince sempre; è talmente diffusa!

Torniamo a Heute Nacht oder nie*: com'è nato?*

E' nato in dodici giorni e dodici notti, senza soldi, con la *caméra* di Renato Berta, una persona molto importante agli effetti del mio lavoro, perché mi capisce e abbiamo intenzione di fare insieme altre esperienze. La prima volta che gli ho telefonato ... io volevo assolutamente girare questo film; avevo una decina di attori a mia disposizione per due settimane e pensavo che, come posto, andava benissimo l'albergo di mio nonno, a Flims. Perché era aprile ... nel '72, sì ... e quindi l'avevamo libero, tutto per noi. I costumi li ho chiesti a certa gente e ormai non restava che mettersi al lavoro, ma l'operatore ... dove trovo un operatore? Qualcuno mi ha dato un numero di Ginevra; io ho chiamato e dall'altra parte, come prima cosa, ho sentito la voce di Maria Callas che cantava il terzo atto de *La Traviata.* « È lui. È il tipo giusto » ho subito pensato e, senza preamboli, senza tante domande: « Cominciamo domani » gli ho detto. « Vieni con la *caméra* ». È venuto e abbiamo cominciato.
La sceneggiatura? È il mio grosso problema, perché una sceneggiatura non sono capace di scriverla: mi limito sempre a un *exposé* di due o tre pagine. Prima di girare *La Paloma,* ho cercato soldi per due anni e ogni volta — come già era successo per *Heute Nacht oder nie* — i produttori, la televisione, mi rispondevano: « Sì, le idee sono interessanti, però bisogna che presenti qualcosa di più concreto. Con i dialoghi. Le scene ». Impossibile. Gran parte di quel che faccio, io lo improvviso in rapporto anche con l'ambiente, dal quale dipendo in misura determinante. A tavolino, non mi riesce di immaginare: « La porta si apre. La mamma entra. Dice: Figlio mio! ». No, se non ho davanti la porta, se non vedo la faccia dell'attrice e per di più già con il *make up,* se non conosco bene chi reciterà, io non scrivo una parola. La luna, ma io devo sapere come sarà la sera che lavorerò: lucida, vicina ... troppo vicina, perché a volte sembra davvero di toccarla!
Tutto per me nasce dal rapporto che ho con le persone, con gli oggetti, con le situazioni stesse, e nasce sul momento in quanto cerco di non precludermi a priori alcuna soluzione. Di ogni film ho come una linea rossa ... ma quella posso raccontarla in un minuto ... una linea, che mi sforzo di seguire, pur restando estremamente disponibile. Aperto ad ogni suggestione.

Niente sceneggiatura, dunque. E i dialoghi?

I dialoghi ... Vede, secondo me, chi fa il cinema è un *montreur d'ombres* e allora è chiaro che questa sorta di gioco magico ha nella luce uno dei suoi elementi fondamentali. Con l'inizio del neorealismo, intorno al '40, e poi con il realismo, con Godard e gli altri, io penso che la luce sia stata un poco *négligée.* La gente se n'è dimenticata. E invece i film che contano ... o almeno che io amo di più ... sono stati tutti fatti entro gli Anni Trenta; sono di quell'epoca i registi ... morti, ormai ... ai quali mi interesso: Murnau, Stroheim,

Sternberg. Esattamente come loro, anch'io lavoro molto sulla luce e proprio per questo mi rivolgo a tecnici italiani, all'*équipe* che sta attorno a Renato Berta. Perchè gli italiani hanno il senso della luce; sanno molte cose sul suo conto.

Tenga anche presente che non abbiamo mai avuto i soldi per girare in 35 mm. e che, di conseguenza, i miei film sono stati sempre *blown up*, gonfiati. Solo più tardi qualcuno, vista la copia in bianco e nero, mi ha dato di volta in volta i mezzi per « metterla in 35 ». Sì, nella copia di lavorazione a colori faccio fare solo i provini per l'inizio e la fine di ogni scena: il resto è in bianco e nero, altrimenti costa troppo. Proprio come materiale, perché per esempio in origine di *La Paloma* avevo venti ore di filmato ... Dicevo, dunque, della luce. Per mettere a punto un'inquadratura, occorrono due tre quattro ore e durante tutto questo tempo, intanto che controllo, gli interpreti sono lì, già pronti, già *habillés*. Allora, allo stesso modo che faccio i costumi, che faccio io i *décors* e più o meno tutto, così incomincio a scrivere per loro qualche frase, seguendo un certo filo psicologico. Cioè, vanno in parallelo le prove tecniche e il lavoro ... altrimenti nell'attesa impazziscono ... questo lavoro sul testo, con gli attori. Perchè, via via che le butto giù, le battute le discutiamo insieme e loro magari le rifiutano o, comunque, propongono soluzioni diverse.

Bertolucci io non lo conosco ma, da quanto mi ha detto un amico che lo ha intervistato, penso che si regoli un po' allo stesso modo. Anche Bertolucci cambia a seconda delle circostanze, pur avendo una sceneggiatura, avendo un dialoghista, che lavora per lui. Un dialoghista ... io ne cerco uno, buono. Soprattutto elastico, molto aperto.

Il concetto di « film aperto », questa disponibilità per ogni suggestione ed ogni significato, in lei rappresentano un elemento dominante.

Al momento di cominciare *La Paloma,* io ero veramente preso dal pensiero di un film, che ammettesse qualsiasi interpretazione. Che ciascuno volendo ricostruisse dentro di sé, a seconda della sua sensibilità. Mi hanno chiesto se, per il personaggio, mi sono ispirato a Marlene Dietrich ma, sinceramente, non sono in grado di rispondere. Non lo so! Piaccia o meno, la si ami o no... questo agli effetti del discorso non conta ...Marlene Dietrich ha segnato una epoca; è stata una donna così importante, che fa parte di noi. Del nostro cervello. Per poco che uno abbia una coscienza cinematografica, Marlene è... come dire?, una cosa che sta *lì.*

La Paloma è stato girato ... anche questo ha un peso ... in un castello fuori dal mondo, completamente dimenticato nelle montagne svizzere. Un ambiente molto strano perché, a parte la padrona ormai decrepita e qualche domestico anziano quanto lei, nessuno ci abitava. Sessanta stanze e nessuno dentro. Niente più vita.. Allora quella donna ... chissà che non sia nata anche dalla suggestione del posto, dai fantasmi da cui mi sentivo circondato! Forse *La Paloma* ... ma *La Paloma* può essere Maria Callas, può essere la *star,* la diva al tramonto: uno è libero di incarnarci il mito o il simbolo che preferiesce. Il titolo stesso, l'ho scelto perché evoca un po' la nostalgia di questa vecchia canzone marinara, di cent'anni fa, però andrebbero altrettanto bene *Isabella d'Egitto, La sconosciuta di Montecarlo,La Habanera.* Oppure *Portrait ovale.*

Sì, anche a me risulta che qualcuno ha letto *La Paloma* in chiave politica, ma qui sono io a non seguire. A meno che ... Il film riguarda una relazione e una relazione, in quanto incontro di forze, automaticamente diventa un fatto politico. Il fascismo comincia da due persone!

Uno dei suoi prossimi film dovrebbe essere La signora delle camelie.

Non ne parliamo, io sono superstizioso. Il progetto più immediato ha per tema streghe e Inquisizione in un villaggio vicino a Flims: una storia autentica, del '700, proprio agli inizi, che ho trovato fra le carte di mio nonno. Nel paese, le donne si denunciano a vicenda e finiscono bruciate; l'Inquisizione si rivela un *big business*, un grosso affare; i roghi diventano altrettante feste popolari. Feste sì, perchè si viveva in un'epoca di brutale frustrazione sessuale; la chiesa aveva vietato persino il ballo e, dopo il '600 che aveva visto in Europa la peste, aveva visto guerre, carestie, ogni occasione era buona per dire: « Aaa! Ecco la risposta per la *Renaissance*, per il suo spirito di libertà. Ecco la punizione! » Da ogni parte faceva capolino il diavolo, questo *malentendu*... perché il diavolo l'ha inventato l'uomo, è il frutto di un suo malinteso.

Nel film, l'avvio lo dà un litigio, l'accapigliarsi di due donne. Il motivo è banale, ma il rancore spinge ugualmente una delle due a denunciare l'avversaria, perché... lo spettacolo le sta ancora davanti agli occhi... ha ballato in una notte di luna piena con il diavolo. Indagini, torture e, pochi giorni dopo, il rogo. A sua volta, la figlia della morta accusa l'altra della stessa colpa e comincia un gioco, una *ronde*, da cui non uscirà vivo alcun personaggio femminile. Nel giro di sei settimane è come se tutte le abitanti del villaggio si appiccassero tra loro il fuoco: realtà incredibile, quanto è incredibile la fantasia che fa diventare realtà la propria proiezione. Il diavolo, esatto. Che esiste nella fantasia appunto dell'uomo e siccome l'uomo è lì, concreto, ecco anche il « maligno » acquistare concretezza, insinuarsi tra la gente.

È una spirale, che prende dentro e non si riesce più a uscirne, ma guardando meglio si scopre che il diavolo si identifica anche con l'Inquisizione. E viceversa. Allora, il paese è vittima dell'Inquisizione, ma ... chi l'ha creata? Chi, se non altro, le ha permesso di farsi onnipotente? Nel villaggio l'Inquisizione sta in attesa che le vittime vengano spontaneamente consegnate e le famiglie pagano per i suoi uffici: pagano il vino, i viaggi, tutte le spese. Perché?! Ma perché era un dovere di coscienza. « La nostra mamma » dicevano i figli. « Trent'anni di sacrifici. E poi così dolce. Così buona. Se però lavorava con il diavolo, meglio che se ne vada ». E sborsavano soldi per il processo, soldi per le indagini, per il funerale. Pagavano l'esorcismo, proprio così. Ma era un periodo che, fosse scomparsa l'Inquisizione, l'Europa sarebbe stata travolta da una crisi economica tremenda. Non a caso il film comincia con il diavolo e con il diavolo finisce.

Un tema del genere consente ogni sorta di riferimenti ...

Posso immaginarlo: è talmente pieno di possibilità! Quelle carte processuali, così documentate, così ricche: uno le sfoglia e ... incredibile!... nella sostanza gli avvenimenti sono sempre attuali. Non è però l'unico progetto che ho in mente perché, non so in che ordine, comunque vorrei fare anche un'opera di Offenbach: *Barbablu*. Ah, di *Barbablu* mi interessa ... mi interessa la follia di Offenbach: il suo alternarsi di genio e di fumisteria, la sua filosofia, il pessimismo che, quando le cose vanno male, quando precipitano, ha l'ottimismo dell'azione. È come ... mi ricorda von Stroheim. Il finale di *Wedding March, Marcia nuziale;* la coppia che dice: « Ma noi non ci siamo sposati per amore! »; quell'*happy end* monumentale, con il corteo, con *l'église*, la chiesa, e ... non è vero! È tutto falso, terribile, e lo si capisce benissimo: lo spettatore lo sa. Con Offenbach non succede lo stesso, in *Orfeo all'inferno?* Conclusione da *grand opéra;* gli interpreti che cantano: « *Partons, partons* »

e sempre sono lì; poi, finalmente, diavoli e divinità, maggioranze e minoranze, gente d'ogni colore, sottobraccio in un unico *mélange.* E con un galoppo infernale, via: all'insù.
Esattamente. La mistificazione della demistificazione: questo, penso, è lo elemento che caratterizza tutti i miei film. Io non ho un rapporto chiaro con le cose, ben definito: ho avversioni e preferenze, ma anche odi insieme con amori. Cioè, esistono momenti, fatti, aspetti, che respingo e di cui contemporaneamente avverto il fascino. In più, oggi non credo molto — gliel'ho detto — alla possibilità di forme nuove nell'arte o, al più, una volta inventate, si scopre che servono soltanto a giustificare le vecchie. Allora, a me sta a cuore giocare con queste e qui torniamo alla mistificazione della demistificazione ... O alla demistificazione della mistificazione?

La sua posizione, in Svizzera, come autore?

Sa, i miei film in quei cinema ... insomma, non è che siano molto graditi. A essere onesto però, sono stato io a dichiarare per primo che non mi interessava. Adesso comunque è nato addirittura una sorta di movimento: mi odiano, soprattutto dopo il successo in Francia e a New York di *La Paloma.* Piccoli giornali, piccoli critici, scatenati contro di me, quasi soffrissero anche loro della claustrofobia di chi, tempo fa, voleva fare il vuoto in Svizzera. Per buttar fuori gli stranieri. Questi scrivono un po' le stesse cose; dicono: « È strano. Non è svizzero. Non può esserlo. I suoi film sono troppo decadenti. E la Svizzera, cosa ha a che fare con la decadenza? » La Svizzera naturalmente è sana; i malati... per noi, per la nostra mentalità... sono gli altri. Quelli che riesce difficile capire. Una cosa molto *petit bourgeois.*
Ecco il motivo per cui non ho troppi rapporti con il mio Paese. E poi io me ne sono andato a diciott'anni; ho vissuto in Germania, in Francia, in Italia, in America, quindi non è che mi senta tanto svizzero. Io mi sento del mondo. L'Italia? Vede, l'Italia ha il mare e il mare è aperto; è un respiro. Dall'altra parte si avverte sempre la presenza di qualcosa. In Svizzera il mare non esiste: abbiamo le montagne. Che chiudono.

SETTORE TEATRO E MUSICA

Luca Ronconi Avvio a un rinnovamento

Le attività del Settore Teatro-Musica della Biennale iniziate nell'autunno 1974 insieme a quelle degli altri Settori, hanno dato dei risultati soddisfacenti sia per quanto riguarda gli esiti di pubblico che il dibattito culturale e critico sui temi e sulle forme scelte per dare avvio ad un rinnovamento, anche in questo campo, dell'operato della Biennale .
Sono state effettuate infatti 51 rappresentazioni teatrali e musicali di cui 6 supplementari, al di fuori della programmazione stabilita alle quali si è notata una fortissima presenza di spettatori con un alto numero di esauriti per ogni spettacolo; inoltre sono stati scoperti alcuni spazi da spettacolo quali la Chiesa sconsacrata di San Lorenzo e i Capannoni degli ex-Cantieri Navali alla Giudecca, sede rispettivamente dell'« *Otello* di Perlini e delle rappresentazioni di « Cos'è il fascismo » di Fabio Mauri e de *La Donna Perfetta* di Dacia Maraini.
Una delle conseguenze più interessanti di questa linea nuova è stata l'avvio, sia tramite i luoghi menzionati che attraverso altre sedi come le Biblioteche Comunali di Oriago e Jesolo, la Palestra di un Istituto Tecnico a Mestre, i Tendoni a Venezia e in Terraferma, il Capannone del Petrolchimico di Marghera di un decentramento degli spettacoli sorretto anche dall'attività di animazione condotta in alcuni quartieri di Venezia e a Marghera.
Il programma per il 1975 si baserà, per quanto riguarda il Settore Musica, sulla possibilità di creare un complesso strumentale da camera di circa 30 elementi e su un corso di direzione d'orchestra alla fine del quale verrebbero tenuti dei concerti-saggio; per quanto riguarda il Settore Teatro si è pensato di impostare l'attività a livello di ricerca e di seminario, affidando a Grotowski, Barba e Serban il compito di tenere dei Laboratori di alcune settimane, oltre alla rappresentazione dei loro ultimi spettacoli.
La prossima rassegna autunnale comprenderà l'ultimo lavoro di Ariane Mnouchkine *L'âge d'or*, oltre ad una vera e propria azione di teatro popolare, protagonista Giuliano Scabia e il suo Gruppo « Il Gorilla Quadrumano » con la presentazione di una Trilogia di stalla, che partendo dall'Emilia Romagna con un barcone dovrebbe giungere a completare il suo giro nella laguna veneta. (L'operazione-Scabia sarà studiata in collaborazione con la regione Emilia e Romagna). Il Living Theatre, di ritorno in Europa, dopo una permanenza di quattro anni in America, presenterà tre spettacoli in dieci rappresentazioni nel mese di ottobre. In collaborazione con la Regione Lombarda verrà presentata *Beggar's Opera* di Johan Gay.
In futuro verranno presi contatti per altri eventuali spettacoli da aggiungere alle manifestazioni autunnali.

THE TOOTH OF CRIME *

THE PERFORMANCE GROUP NEW YORK

The Tooth of Crime (Il dente del delitto) di Sam Shepard
regia: Richard Schechner - *musica:* The Performance Group - *liriche:* Sam Shepard - *costumi:* Franne Lee e Patricia Barnes - *ambiente veneziano disegnato da:* James Clayburgh - *assistente tecnico:* Kas Self - *consulente tecnico alla regia:* Bruce Rayvid - *aiuto regista:* James Clayburgh - *ambiente newyorkese disegnato da:* Jerry Rojo - *direttore geenrale:* Ron Vawater - *interpreti:* Joan MacIntosh (Becky Lou), Elisabeth Le Compte (Star & Ref), Leeny Sack (Galactic Max & Doc), James Griffiths (Cheyenne), Spalding Gray (Hoss), Timothy Shelton (Crow).

LA RIVOLUZIONE CULTURALE AMERICANA

di Furio Colombo

Durante il decennio '60-'70 — che è stato forse il più drammatico e il più creativo di un secolo — l'America si è confermata con una « rivoluzione culturale » senza precedenti. Sono mutati riferimenti e miti, personaggi e « valori », gli eroi e le bandiere. È stata una rivoluzione creativa, che non ha lasciato detriti inerti e cataste di biblioteche inservibili. Il vero cambiamento è stato un cambiamento di ruolo e di uso. È cambiato il ruolo delle persone e si è trasformato l'uso del linguaggio.
Questi due dati fondamentali del cambiamento americano negli anni Sessanta sono rappresentati in modo esemplare dal testo di Sam Shepard nell'invenzione registica di Richard Schechner.
Il linguaggio in America è stato protagonista di una grande avventura. Per capire questa avventura è importante ricordare che nell'America dei pionieri, degli emigrati e dei tycoon, il linguaggio era « il patrimonio comune ». Non c'è ombra di specialismo e non c'è ombra di intellettualismo. L'impossessamento del patrimonio linguistico come « legacy » generale è talmente vorace che riesce persino a mimetizzare le differenze sociali e le distanze fra i gruppi.
Lo scienziato, il leader, il politico, il tecnico, il sindacalista, il romanziere, sono legati al patrimonio della lingua comune. La pena è di essere esclusi. La forza di questo linguaggio è talmente grande che davvero riduce la frammentazione e la costellazione di ceto e di specialismo che circonda, in Europa, la vasta zona della classe media e medio-alta. La forza di questo patrimonio comune dura dalla rivoluzione americana alla fine degli anni Cinquanta. Naturalmente il patrimonio subisce cambiamenti. Quasi sempre per arricchimenti e attraverso successivi contributi. Le ondate di immigrazione portano accenti e parole. Strutture verbali e

* I materiali, riguardanti questo settore, Teatro e Musica, qui di seguito riportati, sono stati desunti dalle pubblicazioni ufficiali della Biennale (distribuite durante la manifestazione), dove risultano ordinati secondo il programma delle opere presentate.

costruzioni di frasi cambiano secondo la spinta del gruppo più vitale che sta raggiungendo l'integrazione. Ebrei, italiani, irlandesi, tedeschi, russi, ciascuno lascia una traccia.
La divaricazione dai vari livelli della lingua inglese continentale diventa sensibile e poi molto vasta. È nato « l'americano » che è lingua nuova in quanto lingua comune con una estensione culturale e sociale che non ha precedenti.
Ma nella tensione degli anni Sessanta, la lingua comune subisce due sfide; da parte di due gruppi diversi, i negri e i giovani. L'uno, i giovani e le loro tempeste emotive, sociali e politiche nel decennio di cui stiamo parlando sono un fenomeno relativamente evanescente. L'altro, l'arrivo in massa dei negri nel centro della scena sociale, è un evento drammatico e irreversibile. Ma la corda del linguaggio comune entra immediatamente in tensione. Inaspettatamente i due gruppi elaborano fatti linguistici e paralinguistici (intonazione, cadenza, scansione delle sillabe, impostazione della voce, segnali sonori) che rovesciano il gioco: linguaggi separati per gruppi separati, invece dell'allargamento del linguaggio comune.
Il fenomeno è nuovo e l'America, quella della cultura e quella dell'uomo medio, lo subiscono, con sorpresa, in due modi diversi: la parola è « inaccettabile » perché oltraggiosa. E la parola è « inaccettabile » perché incomprensibile. Raramente si tratta della invenzione di nuove parole. Piuttosto cambia l'uso, il senso e il montaggio delle parole. Sono scarsi i neologismi ma ricchissimo e disorientante lo spostamento delle pedine. Ciò determina un gioco frenetico che ha i suoi testimoni nei grandi « comedians » (da Lenny Bruce a Dick Gregory) e nei nuovi « poeti » della canzone (da Bob Dylan a Frank Zappa).
Quando all'inizio degli anni Settanta le acque turbolente del decennio sembrano un po' calmate rimane fra i grandi segnali lasciati dal tormento del precedente decennio questo fatto sensazionale. Il linguaggio è entrato in un'area di estensione, di tensione, di gioco, di distruzione e ricomposizione che contamina tutto, la letteratura, il giornalismo, le comunicazioni di massa, il teatro.
In nessun paese il linguaggio ha avuto cambiamenti tanto profondi in un periodo talmente breve. Un film o un copione italiano di oggi è composto più o meno delle stesse parole e delle stesse frequenze di quindici o venti anni fa. Differenze? Soprattutto in questioni di manovra e di stile. Nella cultura americana il linguaggio è un'alta marea che ha una sua consistenza fisica, occupa spazi reali, cambia prospettive e significati. È la parola-oggetto, materiale da costruzione che serve per una comunicazione diversa. Su questa estrema tensione della parola si fonda il teatro di Sam Shepard. Poiché non è un gioco di testa, quello di cui stiamo parlando, non ci stiamo confrontando con le acrobazie dell'assurdo e le costruzioni fantastiche del non senso. Le parole hanno conservato tutto il peso della loro portata sociale, del loro contenuto politico. Se mai il campo di tensione del gioco le spinge — invece che nella direzione dell'assurdo e dell'irreale — verso una consistenza « iper-realistica ».
Il fatto è nuovo anche rispetto ai testi che avevano consacrato, dieci o quindici anni fa, le prove teatrali del Living Theatre. I testi di Jack Gelber o di Arnold Weinstein, ad esempio. Qui la parola resta radicata nel terreno della realtà. Ma ha conservato anche la carica e lo scatto

fantastico assorbito dalla contaminazione febbrile dei gruppi che se ne sono re-impossessati. E c'è la spinta della musica, dal jazz al « rock and roll » che non è mai stato commento e sottofondo sonoro, in America, ma ingrediente primario dell'espressività collettiva.
Questo ingrediente, che era sottinteso e implicito, è scoppiato negli anni Sessanta, ed è diventato un oggetto troppo grosso, che non può più essere ripiegato e rimesso nella valigia. Accanto al fenomeno del nuovo uso della parola questo spettacolo ci confronta con l'altro: il ruolo della presenza umana nella vita e nello spettacolo. Qui Richard Schechner è un precursore e un maestro. Il suo teatro, raffinato fino alla delicatezza, nasce in un certo senso dalla brutale esperienza della vita e della strada. Di nuovo una spinta realistica e un contenuto sociale sono alle spalle di un apparente esercizio di arte scenica.
Qual è il fatto? È l'uso dei corpi. Dalle strade affollate di festa, di protesta e di febbre dei « Sixties » viene un modello di esistenza che consiste nell'abitare il proprio corpo stando seduti sull'angolino della propria definizione sociale, affacciato al balcone arredato del proprio grado e della propria funzione. Ma occupando il proprio corpo come si occupa una terra, per renderlo libero e indisponibile agli altri. Oppure per regalarla. Ma da padroni. Questa de-colonizzazione del corpo, che con la sua presenza diventa protagonista, è insieme un fenomeno sociale e un fenomeno artistico, ingombra le strade e le gallerie, ha le sue tappe successive negli Happenings, nel Living Theatre, nella Body Art. E in questo teatro. Che però non è né somma, né epigono. Qui nel teatro di Schechner siamo al punto in cui un fenomeno in prevalenza psicologico e sociale, diventa un modello artistico. Il fatto non è unico, né in America né nel teatro contemporaneo nel mondo. Ma tipico di Schechner è un dominio assoluto dell'ingombro fisico dell'attore, dell'uso del suo corpo come materia interpete. Tutti ricordano « Dionysius in 69 » con cui Schechner è diventato famoso. Qui ritroviamo le stesse risorse ma con due novità. La tensione di un testo come quello di Shepard che non si presta ad essere « commentato » e che deve essere completamente indossato dai corpi-attori. E la capacità di disporre insieme dell'ingombro fisico e dell'ingombro sonoro fino a ricostruire personaggi e situazioni « quasi » realistiche ma partendo da un processo di decomposizione e ricomposizione che è, appunto, la formula Schechner. Si parte dal suono, col suo peso sociale, e dal corpo suo ingombro nello spazio fisico. Essi sono come pietra e scalpello per una statua che non esiste, sono la parete da abbattere per un percorso che è stato intuito ma che è sempre da fare. Lo spettacolo comincia con un repertorio dei materiali. La regola del gioco è che tutto quello che accade è vero, come sono vere parole e corpi. L'opposto di Pirandello. Vediamo quel che riescono a farne.

NOTIZIE SUL GRUPPO E SUL LAVORO

Richard Schechner ha fondato « The Performance Group » nel 1967 e ha diretto « Dionisio » nel '69, « Macbeth Commune » nel '70 e « Il dente del delitto ».
Attualmente egli insegna Arte Drammatica all'Università di New York e sta lavorando a *Mother Courage* e al « Progett Marylin ».
Di Schechner è apparso finora in Italia « Cavità teatrale », mentre in

America si sta pubblicando un suo nuovo lavoro « Teatro d'ambiente » e altri tre libri sono in preparazione.
« The Performance Group » è un collettivo di circa 10 membri, alcuni dei quali lavorano regolarmente a tempo pieno, mentre altri non sono presenti tutti i giorni oppure non partecipano alle decisioni d'affari della Compagnia. Dopo la fondazione, avvenuta come abbiamo detto nel '67,

« The Performance Group » si estinse nel 1970, dando poi origine, con alcuni membri di quel primo gruppo, al nucleo dell'attuale Compagnia. La prima produzione del nuovo gruppo fu « Commune », un'opera scritta collettivamente sulla base di testi di documentari americani, che trattava della storia americana secondo la prospettiva di Charles Manson e della sua famiglia.
Dopo « Commune », rimasta in cartellone fino al novembre '72, la Compagnia rappresentò « Concerto », composto e diretto da Paul Epstein, una pièce musicale che riuniva ad uno scenario reale degli elementi di fantasia. Nel maggio del '72 « The Performance Group » cominciò a lavorare a « Il dente del delitto » che apparve nel marzo del 1973. Nell'ottobre del '73 apparve una nuova versione a quattro personaggi dell'opera di Michael MacClure *La Barba* diretta da Stephen Borst.
Attualmente il gruppo sta preparando *Mother Courage* ed un'opera nuova che David Gaard ha sviluppato attraverso la sua collaborazione con la compagnia: il « Progetto Marilyn ».
Tutto il lavoro della « The Performance Group » a New York viene rappresentato nel suo specifico teatro: il « Garage palcoscenico ».
La maggior parte dei lavori della Compagnia si è accentrata sul rapporto pubblico-spazio-attore; per ognuna delle produzioni drammatiche lo spazio viene completamente ridisegnato, mentre alcuni dei componenti della Compagnia stessa impartiscono lezioni sulla tecnica teatrale ad attori, disegnatori scenici, coreografi.
A New York i lavori della Compagnia hanno conseguito un premio, « La voce del villaggio », per ben tre volte. In Europa « The Performance Group » ha ottenuto un premio al B.I.T.E.F. di Belgrado. Questo è il quarto viaggio della Compagnia in Europa e la sua prima apparizione in Italia.

Nell'aprile 1972, dopo sette mesi di soggiorno in Asia, Joan MacIntosh ed io tornammo in America. Le cose erano cambiate in America ed anche riguardo a noi stessi, ai nostri amici ed al nostro lavoro. Quando tornammo, non volevamo riprendere immediatamente il lavoro al dramma *Don Juan.* Volevamo piuttosto lavorare ad un testo teatrale compiuto. Il resto del Gruppo era giunto alla stessa conclusione per conto suo.
Tutti pensavamo che lavorare ad un testo ci avrebbe dato l'opportunità di riunirci insieme ancora. Una parte dell'energia necessaria a comporre un testo poteva essere spesa a conoscerci l'un l'altro, reintegrando Joan e me nella Compagnia. Anche l'abilità della Compagnia era ormai abbastanza avanzata da poter far fronte alla disciplina restrittiva di lavorare partendo da un testo drammatico.
Io non avevo diretto una « commedia regolare » dal 1967 quando il gruppo di New Orleans aveva rappresentato una produzione di Ionesco: *Vittime del dovere*, *Dionisio* nel '69, *Macbeth* e *Commune* finirono tutte

per avere dei testi prestabiliti, ma ciascuna era cominciata da vari punti di vista, ben diversi da un testo prestabilito.

Ciò che mi piace riguardo al lavoro derivato da un test teatrale, è che le regole basilari sono già chiaramente indicate. Leggendo il dramma, si comprende molto bene quale sarà il filo generale dell'azione, quali saranno i temi, e a che cosa assomiglierà la produzione. Per lo meno, credevo di conoscere le regole di base, mentre cominciammo a lavorare a « Il dente del delitto ».

Quello che invece è sconosciuto sono gli esatti punti di contatto fra gli attori e il testo, il rapporto d'azione interno fra gli attori; e l'effetto del pubblico sul dramma.

Riguardo a « Il dente del delitto », siamo ancora in alto mare ed alcune delle mie aspettative sono state deluse dalle circostanze che non avrei potuto prevedere. So che il fatto di aver lavorato nel teatro d'ambiente ha cambiato il modo di lavorare su di un testo ed anche il modo di lavorare degli attori.

Perciò, siccome parecchi dei teatri d'ambiente hanno dichiarato che essi intendono lavorare basandosi su testi drammatici, penso che valga la pena di considerare le esperienze di « The Performance Group » con il dramma di Shepard.

« The Performance Group » usa parole nelle sue produzioni. Spesso tali parole sono state spinte al di là, tirate fuori e storpiate rispetto al loro significato originale: trasformate in suoni senza riguardo acustico, rese viscerali e pesantemente conficcate nelle viscere e poi pesantemente tirate fuori.

Le parole sono state trattate operisticamente, con la differenza che il nostro criterio per la distorsione delle parole non è la musica, ma sono i sentimenti degli attori, rivelati attraverso esercizi altamente disciplinati.

L'effetto, però, è simile all'opera: un trattamento musicale delle parole.

Ascoltando la poesia e i drammi del popolo Africano, Oceanico, Giapponese e di altri non si può fare a meno di osservare che dovunque le parole sono usate come suoni.

La voce è uno strumento meravigliosamente flessibile, un modo speciale di respirare e quasi ogni parte del corpo può essere usata come area risuonatrice.

Inoltre, poiché gli esseri umani sono tutti di una specie, ognuno può imparare a formulare i suoni che sanno fare gli altri.

Le cosiddette vocalizzazioni impossibili, come le gutturali giapponesi sono alla portata di chiunque desideri imparare.

Tale scoperta, concernente l'universalità della vocalizzazione, sta aprendo la strada ad una grande rivalutazione teatrale riguardante il testo drammatico.

Dopo aver letto *Il dente del delitto* di Shepard gli dissi:

— Io desidero avvicinarmi al dramma senza prevenzioni, e guardare al suo linguaggio non come ad un dialetto ma come ad un modo di penetrare nel cuore del dramma e di svelare varie cose negli attori che eseguono i vari ruoli. Non posso dire quali saranno i risultati, perché il nostro modo di lavorare è veramente quello di lasciar procedere per suo conto la prova teatrale e di svelare ciò che si deve svelare.

Noi troviamo lo stile di una produzione facendo le prove del dramma... Molti direttori ed attori cominciano con « un'idea guida », « un'immagine da realizzare ». Né io, né il mio gruppo facciamo così. Noi cominciamo solo con quello che c'è già, i fatti puri e semplici: sette attori ed una collezione di parole organizzate sotto le intestazioni dei vari ruoli.
« Il dente del delitto » nasce da un'identità fra la lingua del « rock musicale », del crimine e dei grossi affari. Un successo in uno di questi mondi è lo stesso, oppure è diverso dall'altro; una « carneficina in grande stile » è, oppure non è un'uccisione; un contratto è oppure non è un contratto. Nel mondo de « Il dente del delitto », le stelle del rock assurgono a posizioni importanti a seconda di quanti terreni da corsa controllano e se li guadagnano eliminando i loro rivali. In una società controllata da manutengoli e in cui le varie informazioni vengono date dai creatori di idoli, c'è ben più di una semplice lotta romana fra gladiatori, il tutto osservato a casa propria, guardando la televisione. Le strade sono controllate da bande di giovinastri, da ganghe, dai contro-sindacati.
Shepard è un maestro della lingua del mondo che egli stesso ha creato. In aggiunta alla lingua del « rock » musicale, delle ganghe da strada, della mafia, e dei venditori di idoli, Shepard inventa una lingua parlata dal personaggio di « Cornacchia », lo zingaro uccisore, il giovane vagabondo che penetra gradatamente nella « zona » prestabilita dalle stelle. La lingua di « Cornacchia » è abbastanza simile a quella dell'« *Arancia meccanica* di Burgess-Kubrick. L'incontro fra Cornacchia e il vecchio Hoss è un conflitto di idiomi.
Ad un certo punto Hoss prega: — « Ehi, uomo, non puoi far indietreggiare un po' la lingua, non riesco a seguirne il lampo ».
La scena madre della commedia è un duello cantato fra Hoss e Cornacchia. Questo duello ha in realtà molti prototipi: dalla « battaglia delle bande » un tempo famosa al combattimento rituale di certi popoli Esquimesi: — « In Alasca e in Giappone tutte le dispute sono sistemate con un duello cantato. In queste zone un maschio esquimese spesso è tanto acclamato per la sua abilità di cantare insulti quanto per la sua abilità di cacciare. » — Il duello cantato consiste di satire, insulti ed oscenità, e i contendenti cantano l'uno l'altro e naturalmente alla loro deliziata platea...
I versi sono grossolani e molto aderenti alla realtà; sono testi ad umiliare e non risparmiano nessun difetto fisico, vergogna personale, o guaio familiare. Mentre le due fazioni opposte cantano un verso dopo l'altro, il pubblico comincia a parteggiare: applaude uno dei cantanti un po' di più e ride un po' di più delle sue satire.
Finalmente, è lui l'unico a ricevere gli applausi e, pertanto, diventa il vincitore di una sfida senza sangue. Il perdente paga il fio in modo molto grave, poiché in una comunità così piccola come quella degli Esquimesi è ben difficile sopportare il pubblico biasimo.
Questa è esattamente la struttura del duello Hoss-Cornacchia. Hoss perde; perde la sua autorità e la sua rispettabilità di « capo della mala ». Quello che per me è interessante nei riguardi del duello è « l'idea che la lingua, cioè la poesia, possa rendere presenti le cose nominandole ». Molte volte nel dramma, *Il dente del delitto*, Shepard usa la lingua come Emenau dice facciano gli Indù.

È da osservare, e forse da interpretare come una tendenza generale nella cultura Indù, il fatto che essi sollevino certi aspetti del sublime a livello di conoscenza.
L'induismo in generale e le sette Tantra in particolare fanno un uso estensivo nei loro rituali religiosi non solo dei gesti intrinsecamente privi di significato, quali la danza e l'iconografia, ma anche dei vocaboli intrinsecamente privi di significato.
Per esempio, il famoso « om » e « hum » e il meno famoso « hrim », « hram », « phat », e molti altri che in origine non sono altro che dei rumori religiosi e che poi acquistano un significato simbolico nel dogma che da essi si sviluppa.
Oppure per dirla con Birdwhistell:
— « Poiché certe regole appaiono nella scia del movimento e nella scia del comportamento sonoro intorno a certe forme sintattiche, è possibile dire che il movimento del corpo e la lingua parlata non costituiscono dei sistemi indipendenti a livello di comunicazione. Per una logica non ancora conosciuta, si influenzano a vicenda e sono probabilmente interdipendenti ».
Tutto ciò non fa che confermare quello che i ballerini e gli attori di teatro sanno da centinaia di anni.
Ma tale consapevolezza viene solo ora innalzata ad un tipo di coscienza scientifica, caratteristica del pensiero Occidentale.
Da tale punto di vista, essa è disponibile come congegno, a simiglianza di altre tecnologie.
Il dramma di Shepard usa tale congegno e lo esamina profondamente. In tal modo, « Il dente del delitto » è utile all'arte della recitazione e alle tecniche che « The Performance Group » ha aiutato a sviluppare. Ma non devo parlare del nostro lavoro su « Il dente del delitto » come se esso fosse finito. Il lavoro su quest'opera solleva il problema della lingua, dell'essenza completa della parola, di come le parole siano prive di significato e vengano riempite di significati nuovi. Più ci lavoriamo e più troviamo che le parole di Shepard sono legate alla musica, e specificatamente alla musica « rock ».
Shepard è un musicista oltreché uno scrittore. Compose uno spartito per « Il dente del delitto », ma non volevano usarlo per varie ragioni. Nella mia prima lettera a Shepard, dissi: — « Noi cominciamo col credere che la musica sia essenziale al dramma, ma senza sapere quale forma la musica prenderà. »
Noi non suoniamo strumenti elettrici e non prendiamo estranei nella nostra produzione, e così direi che noi non useremo la musica fatta elettricamente. Dovremo trovare il modo di produrre musica elettrica con i nostri corpi... il problema nostro, quindi, è come costruire il genere di musica necessario al nostro dramma senza microfoni, chitarre elettriche, ecc.
Io credo che possiamo produrre il genere di musica necessaria, perché il « rock » non è secondo me una funzione meccanica, ma dipende da un qualche movimento all'interno dello spirito umano.
Una delle cose che dobbiamo scoprire è precisamente che movimento è, che suono ha.

In altri termini, il problema non è quello di suonare il « rock », ma

piuttosto quello di trovare le cause da cui il « rock » scaturisce.
Per suonare quelle casse. La musica stessa di Shepard, l'abbiamo sentita per registratore, è basata su una progressione di accordi di « rock ». L'usare questa musica sarebbe stato possibile ma non adatto alle complessità de « Il dente del delitto », mentre prendeva forma il progetto della « The Performance Group ».
Io non ho niente contro la musica elettrica amplificata, ma i membri del gruppo non la suonano.
Abbiamo preso l'impegno formale di produrre la musica con i nostri corpi. Tale impegno non ha raggiunto lo stato di un dogma, infatti lavorando a « Il dente del delitto », abbiamo usato quanti strumenti musicali il gruppo conosceva o poteva apprendere: violino, sassofono, strumenti melodici, armonica, piffero e tamburi.
Per alcuni mesi ci fu anche un clarinetto, ma la donna che lo suonava lasciò il gruppo.
Io respinsi l'idea della musica amplificata per « Il dente del delitto », perché il suono da esso prodotto è talmente stimolante da attenuare del tutto qualsiasi altro aspetto. È come avere una luce luminosa accesa negli occhi e pretendere di vedere chiaramente dopo che essa è stata spenta. C'è poi anche l'argomento base del teatro come lavoro di artigianato. L'equipaggiamento elettronico mette in posizione di svantaggio gli attori e la storia che devono raccontare. Il pubblico ne riceve degli stimoli, ma senza aver fatto alcun sforzo né col corpo né colla mente per raggiungere e partecipare di questi stimoli stessi. L'energia elettrica è una specie di narcotico.
Ad ogni modo siamo abbastanza lontani dall'èra del « rock », senza dover dipendere da tale musica.
Il fatto che gli attori del gruppo non siano dei musicisti nel vero senso del termine è un vantaggio.
Abbiamo dovuto esplorare il significato della musica e, invece di appoggiarci esclusivamente a dei puri riferimenti o alla parodia, abbiamo potuto usare un bel po' d'ironia.
Uno stile è sostenuto in una certa luce e rifrange molti diversi colori. Per esempio, quando suoniamo: « Oh, quando i Santi entreranno in paradiso », uno dei pochi canti-citazione che noi usiamo, questo sottolinea una marcia trionfale per il personaggio di Hoss e un canto funebre per tutta la sua epoca allo stesso tempo. Ma questo equivale a scavalcare il procedimento. Mentre attendevo la risposta di Shepard alla mia lettera andammo avanti e cominciammo a lavorare al suo dramma.
Il primo problema era quello di avvicinarci concretamente al linguaggio. Non volevo che ci riunissimo intorno al tavolo per cercare di capire quale fosse il significato del dramma, o per discutere la storia.
Volevo cominciare con dell'esperienza effettiva del suo ricco, problematico e difficile linguaggio: un tipo di poesia estremamente complicato nel teatro moderno.
Per prima cosa cantammo il dramma come se fosse stato un'opera. Ogni verso fu cantato, talvolta in recitativo, talvolta su di un'aria, talvolta a solo, ed infine in coro. Poi cantammo il dramma come fosse stato un tipo di dramma raccontato in termini di jazz da un venditore ambulante.

Più tardi vedemmo il film di Jagger *Rappresentazione* credo che lo stile di quel film abbia influenzato il nostro lavoro su « Il dente del delitto ». Poi leggemmo il dramma « naturalisticamente », come se ogni scena fosse presa dalla vita. Non tentammo mai in alcuna di queste nostre esplorazioni di calcolare il linguaggio dal punto di vista della caratterizzazione. Gli attori sperimentavano le varie sensazioni del linguaggio, lo soppesavano, scoprivano come si muoveva, e quali possibilità offriva.
Il testo fu trattato concretamente, non semplicemente come suono, né come detonazione, ma come significato condizionato dal suono.
Gli attori usarono un approccio fisico-verbale: prendendo le frasi e storpiandone l'intonazione solita secondo degli impulsi fisici interni ed esterni agli attori.

(Richard Schechner, da « Environmental Theater »)

APPENDICE CRITICA

a cura di Massimo Palladino

Richard Schechner è conosciuto oggi più per essere stato il principale animatore del teatro di guerriglia che non per tutto il processo evolutivo teatrale che ha portato a questa conseguenza. Si è abusato, cioè, del termine « teatro di guerriglia », in senso emotivo, ed abbiamo, noi europei, guardato ad esso quasi con invidia, impotenti, oppressi, come ci sentivamo, da millenni di stratificazioni culturali.
In realtà se potessero bastare le definizioni, quella su Schechner di William Finley, principale animatore del « Performance Group »: « uno degli iniziatori del tipo di teatro detto Environmental » ci farebbe subito comprendere che qualche passo indietro deve essere fatto, a livello, per lo meno, informativo.
« L'environment » rappresenta una fase, che originariamente era preceduta dall'happening, in cui ci si impossessa dello spazio attraverso la costruzione, all'interno di esso, di una struttura che, in definitiva, lo qualifica come spazio spettacolare, dandogli significato ed identità. Secondo Schechner « l'environment » si qualifica in due qualità diverse di spazi: quello trasformato e quello trovato. Non si tratta solo di semplicistiche etichette per due tipi di azioni teatrali diverse: lo spazio trasformato è tale perché è stato la sede di una trasformazione totale, è stato modificato, reinventato se si vuole; quello trovato è tale poiché, pur avvenendo in esso un'azione teatrale, è stato lasciato così come si trovava, perché non aveva importanza cambiarlo.
La realizzazione di *Victimes du devoir* di Jonesco (lavoro che risale al '67) si identificava in una situazione « pubblica » corrispondente al testo e in un continuo intervento nello spazio trasformato dagli oggetti e dalle persone. L'attuazione scenica della « living room », contenuta nel testo, venne fatta in modo da dare non un'immagine fedele di un qualsiasi soggiorno, bensì l'idea della camera da soggiorno: « in un angolo

un mucchio di sedie saliva a spirale verso il soffitto, in un altro punto era visibile un lettino da psicanalista; su una piattaforma abbastanza alta la luce violenta di una lampada illuminava una sedia di legno, contro una parete era appoggiato un teatrino di marionette (il teatro nel teatro)... »
Il pubblico si trovava a seguire lo spettacolo in uno spazio ricostruito con avvallamenti e vette di legno rivestite di stoffa, per cui si doveva muovere (cioè entrare a contatto con lo spazio) per seguire lo spettacolo.
Già la messinscena di questo spettacolo chiarisce come per Schechner il fatto teatrale è un inserto di rapporti interagenti. Il fatto oscilla tra rappresentazione con e senza matrice (e qui mi riferisco all'esperienza degli happenings di Cage, Kaprow, Kyrby, ecc.) cioè oscilla dall'evento casuale e dagli intermedia alla messinscena di drammi o commedie.
Secondo uno schema dello stesso Schechner, ogni forma di carattere teatrale sconfina nella successiva:

« Impuro, vita	intermedia		
avvenimenti pubblici	happenings	environmental theatre	teatro tradizionale »
dimostrazioni	puro, arte		

« Includendo nella definizione di teatro questa intera gamma di possibilità (come ho fatto io) non è più possibile accettare su basi estetiche la distinzione tradizionale tra arte e vita. Lungo la linea che ho tracciato non mancano le sovrapposizioni (diciamo, per esempio, tra la realizzazione tradizionale dell'Amleto e la marcia al Pentagono e il Self Service di Allan Kaprow) né le contraddizioni. La nuova estetica si regge su un sistema di interazioni di trasformazioni, e sulla capacità da parte di insiemi univoci di accogliere elementi contraddittori ».
I principi su cui si basa « l'environment » sono quelli per cui gli elementi dello spazio in questione sono evidenziati ma non scherati, l'ordine di questi elementi deve rimanere inalterato, vi deve essere un'interpretazione dello spazio con scene usate dagli spettatori.
Schechner con queste lucide intuizioni si avvicina all'esigenza di fare teatro per strada, proponendo questo tipo di operazione in chiave teatrale e politica. « L'environment » in questo caso diventa sfida, confronto, lotta e la tattica per attuarlo è fatta di rapide azioni da portare in più punti, cioè si tratta della guerra di guerriglia con il mezzo tetrale. Non credo assolutamente che Schechner abbia così voluto proporsi come il Che Guevara del teatro, anche perché il discorso politico nato negli ambienti controculturali americani di questo ultimo ventennio è molto più radicale nei contenuti, nel senso del rifiuto, che non marxista-leninista.
In quest'ottica si pongono assieme a Schechner altri gruppi teatrali del tipo « San Francisco Mime Troupe », « Praxis Group », « Bread and puppet », « Genesis Theatre », lo stesso « Living » seppure con modalità diverse.
Schechner attuando il teatro di guerriglia, si è reso conto che questo « confronto simbolico » viene a conflitto immediato con il « sociale », che cioè non tutti i luoghi offrono le medesime reazioni, ed è proprio in queto che è nata l'esigenza di chiarire a fondo, quasi a livello sociologico, quali sono i rapporti fra azione e reazione, aggressività, ecc.
Si hanno perciò i quartieri o città di recentissima costruzione, dove

manca la minima coscienza politica; le « middle areas » che già sono permeate da un primo embrionale inizio di conflittualità, di contraddizioni; al limite di questa scala di valori troviamo infine le aree « sophisticated » (smaliziate) in cui la gente ha già compreso i propri problemi chiaramente e il teatro di guerriglia si pone allora come diretta provocazione, come breve ma efficace attacco al sistema. Si può allora dedurre che da queste tre zone, in cui agire direttamente, non vi sono tempi e modalità immutabili e che perciò l'azione teatrale della guerriglia ha una estensione nel tempo:
« Il teatro di guerriglia è sotto molti aspetti come i manifesti murali o gli opuscoli di propaganda. Per la gente che non ama leggere ed è abituata a mezzi di comunicazione lineari, il teatro di guerriglia è un linguaggio succinto ».

LE NUAGE AMOUREUX

THÉÂTRE DE LIBERTÉ PARIGI

Le nuage amoureux (La nuvola innamorata) di Nazim Hikmet
regia: Ulusoy Mehmet - *assistenti:* Lydia Anh, Jeanne Vitez - *direttori di scena*: Taquin, Daniell Soulie - *maschere*: Henri Presset - *giochi d'ombre*: Guleryuz Mehmet - *interpreti*: Monette Berthomier, Arlette Bonnard, Pascale Branchu Luiz Kadun, Keriman, Dido Lykoudis, Memet, Richard Soudee, Daniel Soulie, Jean-Marie Winling.

NOTE SULL'AUTORE, SULLO SPETTACOLO, SULLA COMPAGNIA

a cura di Dario Ventimiglia

NAZIM HIKMET, nato a Salonicco nel 1902, si recò nell'Unione Sovietica, una prima volta, nel 1921, appena diciannovenne, nell'età della formazione mentale (aveva già pubblicato dei versi in patria, ma di carattere mistico, del tutto nello spirito tradizionale) e vi frequentò l'Università.
Furono le letture di scrittori e poeti russi e sovietici a dare al giovane rivoluzionario turco quella impostazione letteraria e culturale che caratterizzano la sua opera. Particolarmente egli subì l'influsso di Majakovsky.
Nel 1937 fu condannato a venticinque anni di detenzione per attività sovversiva.
E' morto nel 1964.

AUTOBIOGRAFIA

Sono nato nel 1902
Non sono mai tornato nella città dove sono nato
Non mi piacciono i ritorni
A tre anni ad Aleppo, ero un signorino figlio di pascià
A diciannove studente all'Università comunista di Mosca
A quarantanove a Mosca, invitato al Comitato Centrale,
e da quando avevo quattordici anni, faccio il poeta.

C'è chi conosce diverse specie di pesci
io di separazioni
C'è chi sa a memoria il nome delle stelle
io di nostalgie.
Sono stato ospite sia delle prigioni che dei grandi alberghi
Ho fatto la fame e lo sciopero della fame ma non c'è
cibo di cui non conosca il sapore.
Quando ho toccato i trent'anni hanno cercato di impiccarmi,
a quarant'otto hanno voluto assegnarmi il Premio per la Pace
e me lo hanno assegnato.
Nel corso dei miei trentasei anni, ho percorso in sei mesi
quattro metri quadrati di cemento.
Nel mio cinquantanovesimo anno d'età ho volato da Praga a L'Avana
in diciotto ore.
Non ho mai visto Lenin, ma ho vegliato il suo catafalco nel 1924,
Nel 1961 il mausoleo che visito, sono i suoi libri.
Ci si è sforzati di staccarmi dal mio Partito,
ma non ci sono riusciti
Non sono mai stato schiacciato sotto il crollo degli idoli.
Nel 1951 sul mare, in compagnia di un amico, ho camminato
verso la morte.
Nel 1952, con il cuore ferito, per quattro mesi ho aspettato la morte
sdraiato sul dorso.
Sono stampato in trenta o quaranta lingue
ma in Turchia sono proibito, nella mia lingua.
Non ho avuto il cancro fino ad oggi,
Non siamo obbligati ad averlo,
no sarò mai Primo ministro ecc.
né mi preoccupo di questo genere di cose.
Per farla breve, amici,
oggi a Berlino, crepando di nostalgia come un cane,
non posso dire d'aver vissuto da uomo.
Ma il tempo che mi rimane da vivere,
e quello che mi potrà capitare

Nazim Hikmet

Le nuage amoureux

La nuvola innamorata è concepita secondo questo principio: illustrare la realtà attingendo alle fonti tradizionali.
Lo spettacolo è costruito attorno a dei poemi e ad una favola, di Nazim Hikmet, poeta turco e uno dei più grandi del nostro tempo, scomparso dieci anni orsono.
Poemi tratti da « Paesaggi umani » (composti dal poeta durante i suoi tredici anni di prigionia) e da « Antologia poetica ».
La favola è il pretesto, il punto di partenza e serve da trama allo spettacolo. Favola semplice e bella, è vissuta come la genesi; è la storia della creazione del mondo: di là dal caso, un derviscio demiurgo soffia sul suo zufolo e mette al mondo la bella Aichè, in mezzo al suo giardino fiorito, e il suo contrappunto negativo, l'oppressore Seyfi le Noir, non avrà posa che di cacciare Aichè dal suo territorio. La simbologia è evidente. Elementi intermediari, la nuvola, la colomba, un coniglio, si inseriscono per proteggere la fanciulla.

1968. Memet fonda in Turchia il teatro di strada, un teatro militante: gli spettacoli sono rappresentati sulle piazze, nei villaggi, nelle fabbriche e trattano di problemi vissuti dalla collettività.
Marzo 1971: l'instaurazione di un regime autoritario dopo la presa del potere da parte della giunta militare mette fine ad ogni forma di teatro militante. Memet si rifugia in Francia con il « Teatro Operaio » che egli aveva creato in Turchia, e fonda con degli attori francesi il « Théâtre de Liberté »; presenta un primo spettacolo, nel 1972, *Légendes à Venir*, al Teatro Gérard-Philipe de Saint-Denis, poi al teatro della « Cité Internationale ».
Légendes à Venir si mostrò come una successione di quadri dove viene illustrata la realtà attuale della Turchia con i mezzi tradizionali del teatro di strada: maschere, marionette, giochi d'ombre, musiche e favole popolari.

COS'È IL FASCISMO

COMPAGNIA STABILE DEL TEATRO UNIVERSITARIO
DI CA' FOSCARI-VENEZIA

Che cosa è il fascismo - festa in onore del generale Ernst Von Hussel di passaggio per Roma
azione scenica: Fabio Mauri, *interpreti:* Patrizia Battista, Giorgia Berengo, Stefano Corsi, Cristina Donaggio, Mauro Francesconi, Roberta Gislon, Susanna Grisafi, James May, Marina Merola, Andrea Nulli, Renato Padoan, Roberto Pozzana, Franco Silva, Maddalena Tallon, Ermanno Velludo.

L'INVENTARIO DELLA COSCIENZA: IL PRESENTE COME SIMBOLO

di Maurizio Calvesi

Credo che Fabio Mauri sia contento di vivere nel suo tempo, come del resto capita ad ogni uomo che abbia sufficienti relazioni con il prossimo; la nostalgia del passato è un modo di porsi fuori, alla fin fine una forma di individualismo. Ma per un artista ci sono anche altre trazioni. L'alimento fondamentale dell'arte è il mito, e i granai del mito sono vuoti; l'arte guarda assai spesso, perciò, all'indietro, anche vestendo panni modernissimi. Invece Mauri è un uomo « politico » nel senso più basilare del termine, uomo di relazioni, che vive nel proprio tempo. Ecco ad esempio che, pur avendo piena capacità culturale d'intendere l'arte del passato, Mauri preferisce drasticamente quella attuale: Fontana, non so, a Paolo Uccello. Non è una scelta superficiale, Mauri è in grado di fare realmente un confronto: ma dunque perché questa scelta così netta, pur riconoscendo all'arte del passato, la densità che ha?
Evidentemente è il discorso di Fontana che interessa Mauri più di quello di Paolo Uccello. Di qui una prima conseguenza: l'arte è un discorso. È anche chiaro che il maggior potenziale mitico di Paolo Uccello non sembra, a Mauri, un punto di vantaggio: se ne deduce che — lo stavo dicendo — il mito non esercita su Mauri un fascino eccessivo. Primo,

l'arte è un discorso; secondo, questo discorso non verte sul mito.
Restano allora due possibilità, che il discorso dell'arte verta sull'arte stessa, o verta sull'ideologia. Mauri sceglie la seconda soluzione: l'arte che tratta di se stessa è un'arte che riempie il vuoto del mito con la presunzione decisamente mitica di una propria essenza.
Non che poi, mito ed ideologia non possano coesistere: infatti coesistono in altri artisti romani che, come Mauri, hanno scelto forme espressive al di là dei confini del quadro: azioni, dislocazioni di persone e di oggetti. Perché Mauri abbia scelto simili forme espressive, è conseguente se è dato che l'arte non è una forma ma un discorso; tanto vale sviluppare il discorso al di là delle convenzioni della forma, in cui il discorso resterebbe prigioniero ed ermetico.
Ma poi la differenza con gli altri è proprio questa, nel tener fuori della porta tutto ciò che non sia nuda ideologia. Anche qui il perché sembra chiaro: Mauri non vuole verificare, esaltare certe costanti o tensioni metastoriche dell'ideologia, la luce, la ribellione, l'amore ma ne vuole zummare il volto storico. Al mito in quanto archetipo si contrappone la storia come succedersi di fatti sempre nuovi e diversi. Il connubio storia-ideologia, che Mauri privilegia, esclude il connubio ideologia-mito.
Ed ecco la funzione diversa che le « azioni » di Mauri si ripromettono di assolvere, a confronto di quelle di un Kounellis, di un Pisani. Per questi ultimi, il « trauma » estetico deve aprire all'ideologia le vie del profondo, dove abitano i ricordi remoti e remotissimi. Per Mauri, deve piuttosto ravvivare un ricordo recente; anche Mauri allora verifica, con l'arte, il passato, ma verifica un passato prossimo e storico. « Che cosa è il fascismo », « Ebrea », ci fanno rivisitare un tempo che abbiamo vissuto come persone, non come specie. Ci parlano di cose che conosciamo bene, anche se tendiamo a dimenticare; anche qui troviamo dei « simboli », che non vanno tuttavia penetrati, sviscerati; ma ancora scontati, spuntati una volta di più nell'inventario della coscienza.
« Ebrea » è appunto un inventario, di oggetti anche strani, di cimeli, di assenze che parlano, come a chi passeggi nel viale di un cimitero, un linguaggio involontariamente metafisico, di immagini che compongono nella mente una forzosa e allarmante tarsia. È la singolare sospensione delle icone sopravvissute alle persone fisiche, degli oggetti sopravissuti all'uso. È un inventario di silenzi, o di tragici ultrasuoni. « Che cosa è il fascismo » è, invece, un inventario esorcistico di baccani, ben disimballati dalle ovatte del tempo.
Fabio Mauri, che ama il suo tempo come la propria casa, ne vuole tenere la soglia pulita.

APPUNTI

di Fabio Mauri

Note tecniche, comunque disorganiche, sull'azione « Che cosa è il fascismo »

Che cosa è il fascismo è un'azione complessa.
Penso si distingua dal gesto della corrente che, in pittura, viene indicata

con questo nome, per una sua parte deliberatamente programmata. O se è uguale al gesto persino nella prefigurazione dei risultati, il mio tipo di composizione attiva accoglie direttamente alcuni ritmi della teatralità. L'include in un insieme articolato la cui forma definitiva resta incognita. Avvicinarsi con persone e cose, quali materiali semplici, ad una immagine complessa, fortemente espressiva, confidando nel significato concreto di un'ossessione mentale. Liberare quest'immagine in una forma reale. Sia pure della durata di un'ora.
Chi indossa la divisa scelta, entra in un campo di relazioni, diventa lo spettacolo. Chi ripete, a suo modo, un testo, idem.
Chi assiste al gesto e ricopre un ruolo assegnatogli dalle « Tribune » in cui viene collocato, diventa spettacolo, senza che si renda necessaria una sua successiva volontà di partecipazione.
Non vi è regìa, come prefigurazione chiusa di una forma ideale.
In «Che cosa è il fascismo» non si aspira a una forma ideale. La casualità, e le sue imperfezioni, forniscono alla trama ideologica, il concreto dell'umano e dell'attuale.
Un tipo di teatro sperimentale, iniziato nel '700, può fornire un'indicazione pratica di questo avvenimento. Alludo agli « esercizi spirituali ». Per nutrire orrore dell'inferno, ci si concentra sui suoi mali, sperimentando fisicamente qualche attimo l'ustione del fuoco, ecc.
Qui, si sperimenta, in poco tempo, l'ideologia falsa, l'abisso della Superficialità istituzionalizzata, la Tautologia del Potere, la malignità della Bugia nascosta nell'Ordine, la verogna della confusione culturale, l'irresponsabilità di chi avoca a sé la libertà di giudizio collettivo, l'inganno della giovinezza che porta grazia e fiducia a fare da preludio ad ogni proprio massacro.
L'errore lega con qualsiasi altra cosa, soprattutto con la verità e la bellezza.
La sciocchezza della natura innocente è complice ingenua di ogni male. Il nulla seducente di quando, sembrando di risolvere finalmente la complessità del reale in un dato semplice, il vuoto trova spazio e prende forma nella mente e nei corpi, mimando il serio, il vero e la profondità. In « Che cosa è il fascismo » scorre una nota di nostalgia per la giovinezza, e di rancore, per averla dovuta vivere in una scena mitica, vuota e cieca.
Tecnicamente, *Che cosa è il fascismo* è privo di regia, ma ne ha una di ricambio, simultanea.
Un filo di ironia, ottenuto per accostamenti elementari, corre lungo il programma. È uno dei « segni negativi » che, nello spettacolo, comunicano allo spettatore, la istanza critica.
Altri « Segni negativi » sono il *The End* sullo schermo bianco dove si proietta il documentario Luce: e le indicazioni sulle tribune, e il generale Tedesco, in onore di cui si fa la festa, già e per sempre di « cera ».
Segnali che non possono essere equivocati nel loro senso, indispensabili per ancorare, agli occhi del pubblico, il punto di vista critico da cui guardare elementi aberranti esibiti in forma tanto serena.
Che cosa è il fascismo è in me innanzi tutto un'immagine, una forma fisica, sonora, dove un certo numero di significati contrapposti, tengono

in equilibrio l'immagine stessa con il suo significato critico, come spina dorsale.

Esercizi spirituali

Rivivere due volte lo stesso (o quasi) evento trova più modificato l'osservatore che l'evento stesso. L'osservatore non può essere ricostruito, nemmeno per approssimazione, come l'evento. Lo spazio culturale in cui ha proseguito a vivere, contro ogni resistenza della volontà a capire, lo fa partecipe di profonde modificazioni.
In certo modo il tempo ragiona per lui. Una tesi patristica spiega l'Apocalisse come il giudizio non di Dio ma dell'uomo sugli atti e i sensi della propria vita ripresentati a lui nella successione di quando erano accaduti e con le loro attenuanti però in pubblico. La socialità in questo caso garantisce il successo della presentazione critica, cioè della verità.

Un film girato due volte

La storia che nel '25 si costituisce, negli anni che seguono si costruisce e chiude nel '45, è uno di quei tratti che avendo toccato punte massime di sconvolgimento, di caos e di indecifrabilità, si richiude con un finale a cerniera: i conti tornano, si raffigura di nuovo il bilancio sotto le due voci estreme di Bene e di Male. Forse è stata la storia più moderna di questo secolo. Un primo saggio in cui gli errori e le virtù di una cultura hanno trovato circostanze per un'espressione, diciamo integrale, di se stessa. Nessuno storico potrebbe accettare una visione così datata della storia: gli antecedenti e ciò che segue costituiscono a lui materia della medesima trama.
La mia nascita e giovinezza coincidono, invece, con questi eventi: dal punto di vista dell'esperienza forniscono un modello certo di vicenda tipo: il comportamento presente dei fatti vi trova riscontro. Vi ricavo una luce di intelligenza quasi infallibile, fino ad oggi.
Come se un film, di cui conosco il finale, fosse girato due volte. Nonostante i rimaneggiamenti, riconosco bene (cerco di non dimenticare) i ruoli, l'intreccio, le conclusioni, che, oltre ai suoi significati particolari, sono quelli della vita, in generale, l'arte non esclusa.

LA DONNA PERFETTA

ASSOCIAZIONE CULTURALE « LA MADDALENA » ROMA

La donna perfetta di Dacia Maraini
regia: Dacia Maraini e Annabella Cerliani - *assistente alla regia:* Scilla Finetti - *assistente ai costumi:* Christy Cunningham - *musiche:* Yuki Maraini - *colonna sonora:* Claudio De Angelis - *organizzazione:* M. Cristina Mascitelli - *scene e costumi:* Deanna Frosini - *interpreti:* Michela Caruso (madre - zia Adele - padrona - infermiera), Luca Dal Fabbro (Elvio), Claudio De Angelis (Gigi), Gianni Elsner (medico - medico-chirurgo - cliente), Ornella Grassi (Nina), Yuki Maraini (cantante), Silvia Poggioli (Crista), Claudia Ricatti (dicitrice).

NOTE SUL LAVORO E SULLA COMPAGNIA

a cura del « Gruppo La Maddalena »

Il teatro della Maddalena

La Maddalena è un'Associazione culturale le cui socie si propongono di partecipare alla trasformazione della nostra società cominciando a trasfomare loro stesse e i loro rapporti con la realtà. Le donne « creatrici » sono pochissime e queste poche sono relegate nella cultura subalterna, ne deriva che il punto di vista maschile sulla realtà è stato sempre considerato il cardine di ogni rappresentazione estetica.
Il collettivo di lavoro della Maddalena attraverso varie manifestazioni culturali, tra le quali primeggia il teatro, tenta una autonoma riflessione sulla condizione femminile.
L'Associazione ha affittato un locale a Roma in via della Stelletta 18, a Campo Marzio e l'ha trasformato in teatro. E insieme ad autrici, scenografe, musiciste, cantanti, registe, attrici ed attori, tutti soci della Maddalena, ha allestito nella passata stagione degli spettacoli, con ottimo successo di critica e di pubblico.
Gli spettacoli sono *Mara, Maria, Marianna...* di Maricla Boggio, Edith Bruck e Dacia Maraini, scene di Deanna Frosini, costumi di Gianna Gelmetti, regia di Maricla Boggio; *Eguaglianza e libertà* di Annabella Cerliani; *Ecce homo* di Barbara Alberti; *Per il tuo bene* di Edith Bruck; *Biancaneve chi la beve*, uno spettacolo per bambini di Barbara Alberti e Vivica Melander; *Le Canzoni del disagio*, e uno spettacolo di strada in occasione dell'8 marzo, Festa Internazionale della Donna, di Dacia Maraini, replicato in molti quartieri di Roma.
Uno spettacolo di strada *Le donne dicono no*, di Scilla Finetti e Laura di Nola è stato rappresentato a sostegno della campagna a favore del divorzio fatta dalle forze laiche e democratiche. Lo spettacolo è stato replicato numerossime volte nei mercati rionali, e in piazze centrali e periferiche.
Alla Maddalena preme allestire i propri spettacoli in maniera assolutamente professionistica per il miglior risultato delle sue tesi, non solo nell'ambito del suo locale, ma per portare gli spettacoli là dove la lotta politica è più viva.
In questo intento *Mara, Maria, Marianna...* ha fatto una serie di recite in quartieri decentrati di Roma, in Sicilia, in Toscana e nel Lazio e ha partecipato al Festival dell'Avanti, ed *Eguaglianza e Libertà* ha partecipato al Festival del Teatro di Sant'Arcangelo e a numerosi Festival dell'Unità, raggiungendo le cinquantamila presenze.

La donna perfetta

Come deve essere la donna perfetta secondo la morale comune, quella che viene insegnata nelle famiglie, nelle scuole, alla televisione, al cinema? Autonoma, coraggiosa, decisa, consapevole? Oppure dipendente, passiva, docile, pronta a sacrificarsi, a dare tutto di sé, ad annullarsi fino a scomparire come persona?

La storia di Nina, figlia sedicenne di immigrati poveri, commessa in un negozio di biancheria, vuole dimostrare quanto debba farsi « oggetto » una donna per piacere a un uomo che crede nei modelli sessuali tradizionali.
Nina si innamora di Elvio, uno studente borghese, bello, affettuoso, ma pieno di pregiudizi, perfettamente inserito nel suo ambiente, obbediente quindi alle leggi che regolano la divisione dei ruoli uomo-donna. Nina ed Elvio sembrano amarsi in maniera felice, completa, libera, fanno l'amore, prendono parte agli stessi svaghi, passano le giornate in comune. Ma un giorno Nina rimane incinta e allora, come da sotto una pietra smossa per sbaglio vengono fuori tutte le convenzioni, le paure, le viltà rimaste sepolte fino ad allora. Paure e viltà che non sono solo dovute al carattere debole ed egoista del ragazzo, ma sono la necessaria conseguenza di un certo tipo di educazione.
Elvio dirà che non è sicuro di essere lui il padre: d'altronde come si fa ad avere una « prova sicura »? Perciò decide di allontanarsi, non volendo tormentare se stesso e lei con la sua gelosia. Nina cerca aiuto da amici e parenti, ma nessuno sembra volerla o poterla soccorrere. Soldi non ce ne sono e, in quanto alla famiglia, i problemi sessuali sono semplicemente eliminati, come se non esistessero: una ragazza di sedici anni « non deve pensare a queste cose », punto e basta.
Infine sarà la prima ragazza di Elvio ad aiutarla. Crista, la giovane straniera considerata da tutti una « poco di buono » perché fa l'amore con chi vuole e quando vuole.
Nina abortisce. Ma l'aborto riesce male. Quando Crista va in cerca del medico perché l'aiuti a rimediare al guaio combinato, non lo trova più: è sparito. D'altronde la madre ha troppo timore del padre e dei vicini per decidersi a portarla subito all'ospedale. Non capisce la gravità della situazione, preferisce tenerla in casa, sperando così di non far trapelare niente della « disgrazia ».
Ma Nina muore dissanguata, sognando di abbracciare il suo amore che lei, ciecamente, si ostina a considerare generoso e innamorato, nonostante la viltà e la fuga.
Una volta morta, tutti, cominciando da Elvio, piangeranno la ragazza buona, generosa, servizievole, che non si è mai lamentata, non ha mai protestato, non ha mai « voluto essere diversa ». Ora sì che si può esaltare la « ragazza perfetta ».

Appunti sul femminismo

Il movimento neo-femminista è ormai una realtà internazionale. Le donne in tutti i paesi di capitalismo avanzato sentono l'esigenza di aggregarsi in un processo spontaneo di nuova solidarietà, in centinaia di piccoli gruppi. Questi gruppi, attraverso il confronto collettivo delle loro esperienze personali, cercano di realizzare una comune presa di coscienza della loro condizione di oppresse.
Nell'analisi di questa oppressione viene privilegiata l'esperienza privata perché è proprio nella famiglia nucleare di tipo capitalistico che le donne vengono private della loro identità e della loro autonomia. Il processo di esclusione e di oppressione comincia dalla nascita obbligando le donne

ai ruoli prestabiliti di figlia, sorella, moglie, madre, suocera, secondo le regole di comportamento elaborate dalla società patriarcale.
Non è comunque per conquistare gli stessi privilegi di cui godono gli uomini oggi che il movimento di liberazione della donna rifiuta l'oppressione e neppure contro il sesso maschile in sé; ma contro:
— la falsa distinzione dei ruoli sessuali che deforma ogni essere umano, maschio o femmina;
— il rapporto di potere all'interno dei sessi che privilegia l'uomo e permette lo sfruttamento della donna;
— la famiglia come è articolata oggi: base della proprietà privata e centro di conservazione e di trasmissione della divisione dei ruoli.
Secondo noi la società capitalistica divisa in classi va cambiata. Riteniamo che presupposto fondamentale per la liberazione della donna sia la rivoluzione marxista, ma non vogliamo ancora una volta incaricare gli uomini di questo compito restando a casa a guardare quello che succede.
Noi vogliamo partecipare attivamente, in posizione non subordinata e non servile, alla trasformazione della nostra società, cominciando col trasfomare noi stesse e i nostri rapporti con la realtà. La libertà della donna non significa l'oppressione dell'uomo, ma rinnovamento di tutti i rapporti tra uomo e donna, tra lavoro e donna.
« La rappresentazione del mondo, come il mondo stesso » — scrive Simone de Beauvoir — « è opera degli uomini; essi lo descrivono dal loro punto di vista che confondono con la verità assoluta ».
La più vistosa conseguenza della privatizzazione del sesso femminile da parte di quello maschile è la sua insignificante presenza nella creazione della storia e della cultura ufficiale.
La cultura come espressione delle classi dirigenti delle società a dominazione maschile, ha sempre escluso le classi sfruttate e la quasi totalità delle donne.
Per quello che riguarda precisamente la situazione italiana, possiamo dire tranquillamente che non esiste una cultura femminile perché:
— le donne creatrici sono pochissime e queste poche vengono facilmente relegate dagli storici e dai critici nella bolgia delle cultura subalterna;
— per il passato poi, l'oppressione è stata così totale e lo stato di isolamento della donna così definitivo, che perfino le più intrepide hanno stentato a riconoscere il loro stato di oppressione. Per umiltà e ignoranza forzata hanno quasi sempre scambiato il loro stato di disagio per una situazione particolare e circoscritta, senza capire che era un dato di fatto comune a tutte le donne. Da qui la scarsa coscienza femminista delle donne operanti in campo culturale, che sono rimaste chiuse dentro gli schemi ideologici delle società patriarcali;
— il punto di vista maschile sulla realtà è stato considerato il cardine di ogni rappresentazione estetica e quindi gratificato di una universalità che non aveva. Questa sicurezza li ha portati a descrivere la realtà femminile, non per quello che essa veramente è, ma per quello che la società patriarcale del momento voleva e credeva che fosse (vedi la donna-mistero, la donna-terra, la donna-madre, la donna-spirito, la donna-fatale, la donna-diavolo eccetera) cioè sempre la donna vista come incarnazione di un mito e mai come una persona umana, intera e complessa.

Ecco perché, nonostante le durissime lotte delle prime femministe per ottenere il diritto all'istruzione, le donne sono state mantenute in una specie di classe differenziale che le privava di autonomia intellettuale. Noi pensiamo che sia giunto il momento di scoprire l'altra faccia della luna o per lo meno di acquistare chiara coscienza che quella che se ne vede è appunto soltanto una faccia.
Per questo abbiamo deciso di costituire un collettivo di lavoro che, attraverso il teatro, il cinema, l'organizzazione di incontri, di dibattiti e presentazione di libri, tenti un'autonoma riflessione sulla nostra condizione e costituisca una presa di coscienza collettiva.
Con il nostro lavoro intendiamo:
— conoscere e far conoscere la storia della oppressione della donna nel passato e nel presente;
— scoprire un linguaggio autonomo creato dalle donne per parlare delle donne. La donna infatti, finora, si è sempre vista con l'occhio dell'uomo e si è sempre pensata con la testa dell'uomo. Da qui deriva l'incapacità di molte donne di riconoscere il proprio stato di oppressione. Noi vogliamo che la donna impari a vedersi con i suoi occhi, a pensarsi con la sua testa;
— rappresentare le esasperanti contraddizioni che le donne come casta sessuale emarginata vivono nell'attuale fase borghese capitalistica della nostra società;
— denunciare il doppio sfruttamento subito dalle donne proletarie e come donne e come classe soggetta.
A questo punto appaiono chiare le motivazioni che ci spingono ad escludere la collaborazione degli uomini nella gestione del nostro centro culturale. Pensiamo che il femminismo abbia come finalità la liberazione dell'intera umanità e non soltanto di una parte di essa. L'uomo sarà nostro alleato nella misura in cui riconoscerà l'oppressione e lotterà per i nostri diritti.
Ma finché una completa crisi dei ruoli sessuali maschili e femminile, non permetterà una lotta unitaria contro tutte le oppressioni, accettiamo quanto scrive Bebel:
« Le donne non possono aspettarsi la loro liberazione da nessuno se non da loro stesse ».

APPENDICE CRITICA

« L'oppressione della donna, sappiamo, non è cominciata col capitalismo. Col capitalismo cominciò lo sfruttamento più intenso della donna come donna e la possibilità alla fine della sua liberazione.
Nella società precapitalistica patriarcale la casa e la famiglia erano i centri di una produzione agricola e artigianale. Con l'avvento del capitalismo si organizzò la socializzazione della produzione attorno alla fabbrica: quelli che avrebbero lavorato nel nuovo centro produttivo — la fabbrica appunto — avrebbero ricevuto un salario, gli altri no. Le donne, i bambini e gli anziani persero il potere relativo alla dipendenza della famiglia dal loro lavoro, che era visto perciò come sociale e necessario. Il capitale,

distruggendo la famiglia e la comunità come centro produttivo, da un lato spostava e accentrava tutta la produzione sociale fondamentale nelle fabbriche e negli uffici, dall'altro prelevava dalla famiglia essenzialmente l'uomo facendone un lavoratore salariato e ponendo sulle sue spalle la responsabilità finanziaria per donne, bambini, vecchi e ammalati, in una parola per tutti quelli che non ricevevano un salario. Da quel momento cominciò anche l'esclusione dalla casa di tutti quelli che non procreano e non rendono servizi a quelli che lavorano per un salario. E in questo senso i primi ad essere esclusi dalla casa dopo gli uomini furono i bambini, che vennero mandati a scuola. La comunità precapitalistica cessò di essere non solo un centro produttivo ma anche un centro educativo. Nella misura in cui gli uomini erano i dispotici capi della famiglia patriarcale, basata su una stretta divisione del lavoro, l'esperienza di donne, bambini e uomini era un'esperienza contraddittoria che noi ereditiamo. Ma nella società precapitalistica il lavoro di ciascun membro della comunità dei servi appariva immediatamente tendente a uno scopo: alternativamente o alla prosperità del signore o alla propria sopravvivenza.
In questa misura l'intera comunità dei servi era costretta a stringersi in una unità della non-libertà, coinvolgente nello stesso grado donne, bambini, uomini che il capitalismo necessariamente infranse.
In questo stesso senso l'individuo non-libero, la democrazia della non-libertà entrò in crisi. Il passaggio da servitù a forza-lavoro libera separò i proletari dalle proletarie ed entrambi dai loro figli. Il non-libero patriarca fu trasformato nel libero lavoratore salariato, e sulla contraddittoria esperienza di sesso e generazione fu costruita una estraniazione più profonda e perciò più sovversiva.
Le donne, i bambini e gli anziani sono stati esclusi. La rivolta dell'uno contro lo sfruttamento attraverso la esclusione è indice della rivolta dell'altro. Nella misura in cui il capitale ha prelevato l'uomo e ne ha fatto un lavoratore salariato, ha creato la spaccatura fra lui e gli altri proletari senza salario che, non partecipando direttamente alla produzione sociale, non erano ritenuti in grado di essere soggetti della rivolta sociale.
A partire da Marx, è stato chiaro che il capitale comanda e si sviluppa attraverso il salario. Il fondamento della società capitalistica è il lavoratore salariato e il di lui o di lei sfruttamento. Non è stato altrettanto chiaro né è stato assunto mai dalle organizzazioni del movimento operaio che proprio attraverso il salario viene organizzato lo sfruttamento del lavoratore non salariato. E che semmai il suo sfruttamento è stato tanto più efficace in quanto nascosto, mistificato dalla mancanza di un salario. Il salario cioè comandava attorno a sé più prestazioni di quanto apparisse nella contrattazione di fabbrica. Quindi il lavoro delle donne appariva una prestazione di servizi personali al di fuori del capitale. Si pensava che la donna soffrisse di sciovinismo maschile, bistrattata perché il capitalismo significa in generale « ingiustizia » e avere a che fare con « gente cattiva e irragionevole »; i rari uomini che lo notarono ci convinsero anche che questa era « oppressione » anziché sfruttamento. Ma la parola « oppressione » copriva un altro e più endemico aspetto della società capitalistica. Il capitale non aveva escluso i bambini dalla casa avviandoli a scuola solo perché essi sono di intralcio al lavoro più « produttivo » di altri o solo per indottrinarli. Il comando capitalistico attraverso il

salario si dispiega come coercizione per ogni individuo abile a funzionare sotto la legge della divisione del lavoro in modi direttamente o indirettamente produttivi, tutti tesi a catalizzare l'estensione nel tempo e nello spazio del dominio capitalistico.
All'interno del sistema capitalistico la produttività del lavoro non cresce a meno dello scontro fra capitale e classe. L'innovazione tecnologica e la cooperazione sono allo stesso tempo momenti di attacco per la classe e di risposta capitalistica. Ma se questo è vero per la produzione di merci in generale, questo non è vero per la produzione di quella particolare merce che è la forza-lavoro.
Se l'innovazione tecnologica può abbassare la soglia del lavoro necessario, e la lotta operaia nella fabbrica può usare l'innovazione tecnologica per guadagnare ore libere, questo non può essere corrispondentemente vero per il lavoro domestico: una più alta meccanizzazione dei lavori domestici non « libera » ore per la donna nella misura in cui essa deve, in una situazione di isolamento, procreare, allevare e rimanere responsabile dei bambini. La donna è sempre di turno poiché non esistono macchine che fanno e badano ai bambini.
Una più alta produttività del lavoro domestico, attraverso la meccanizzazione, può perciò riferirsi solo a determinati servizi: cucinare, lavare, pulire. La giornata lavorativa della donna è quindi illimitata non perché la donna non ha macchine ma perché è isolata.
Con l'avvento del modo di produzione capitalistico dunque, la donna è stata relegata in una condizione di isolamento, chiusa nella cella familiare, dipendente sotto ogni aspetto dall'uomo. Le si è negata la nuova autonomia salariale nel mentre la si costringeva a uno stadio precapitalistico di dipendenza personale, più brutale questa volta perché in contraddizione con un tipo di produzione organizzato prevalentemente su larga scala a un livello altamente socializzato...
Nella misura in cui dunque la donna è stata tagliata fuori da una produzione diretta e socializzata, ed è stata isolata nella casa, le si è tolta ogni possibilità di vita sociale e quindi di conoscenza e di educazione sociale, eccezion fatta per le relazioni di vicinato ».

(Maria Rosa Dalla Costa, da « Potere femminile e sovversione sociale », Editore Marsilio, Padova)

L'IMPURO FOLLE

GRUPPO « I SEGNI » ROMA

L'impuro folle di Roberto Calasso
riduzione teatrale e regia di Giorgio Marini - *scene:* Lucio Finocchiaro - *costumi:* Rita Corradini - *sartoria:* Tirelli - *scarpe:* Pompei - *scene realizzate* da Toto Quartucci - *direttore di scena:* Claudio Sacco - *elettricista:* Franco Nuzzo - *organizzazione:* M. Teresa Belcastro - *interpreti:* Paolo Baroni (Schumann, Jean-Paul, Cardinale), Maria Belfiore (Tea, cameriera, Cardinale), Guglielmo Ferraiola (Flechsig), Isabella Guidotti (Dama Bianca, Christine, Tiresia), Valentina La Rocca (Tea, violinista), Rick Martino (cameriere, statua), Manuela Morosini

(Dio, cardinale), Rossana Palazzoni (Tea, cameriera), Lisa Pancrazi (Dama Nera, Regina della Notte, Tolemaico), Giovanna Perillo (Tea, statua), Guglielmo Rotolo (Hegel, Weber), Marina Zanchi (il Presidente).

INTRODUZIONE

di Giorgio Manganelli

Il libro di Roberto Calasso — *L'impuro folle* — è una complessa e raffinata finzione, una macchinazione intesa ad apparire come alcune cose che non è: un libro, un commento, una « ricostruzione storica ». In primo luogo, esso non è un testo autonomo, giacché rimanda alle Mirabili « Memorie di un malato di nervi » di Daniel Paul Schreber; ma la forma di codesto rimando è mistificatrice: potremmo parlare di libro satellite, che felicemente ruota attorno a quel libro solare e notturno; *L'impuro folle* da un lato deriva, o meglio si nutre della materia del grande libro; ma da un altro: lo prosegue, ne è una deduzione, una biografia ulteriore e simbolica del suo misterioso protagonista; è un finto commento, che si potrebbe paragonare piuttosto ad una muffa verbale, una fungosità concettuale cresciuta e coltivata negli interstizi del libro madre; o potrebbe esserne la sapiente, lenta putrefazione, la putrefazione di qualcosa che non può morire. Nel testo di Calasso, il consigliere Schreber acquista una sorta di immortalità, di polivalenza, un incarico intermondano che si sospetta inesauribile.
Finto commento e finto romanzo, oltre che finta storia, *L'impuro folle* maneggia il materiale del libro originario in qualche modo coltivandolo, piamente allevandolo, corrompendolo e seducendolo a frammentarie e intense confessioni. Schreber, precipitando nell'abisso del se stesso, aveva scoperto gli oscuri materiali che la società, l'ideologia, lo Stato, il regolato flusso del tempo, i confini del comportamento individuale avevano catalogato come inservibili: il delirio aveva infranto gli archivi del mondo abitabile, e ne erano usciti dèi mostruosi, fantasmi ilari e sensitivi, processioni di morti, esseri instabiliti ed effimeri; l'universo della gnosi, ridotto a secolare clandestinità, aveva trovato nel sistema nervoso « malato » del giudice Schreber il tramite per riapparire alle tenebre solari: la malattia del giudice era non solo significativa, ma esatta; il giudice — scelta certamente casuale — era la palude che emerge a distruggere la città, la fogna che rinnova il fasto vegetale ed animale del mondo senza storia; ed era il ritorno impudico e regale della femminilità, giacché Dio stesso è irretito nei « nervi di voluttà » della donna, e che nella nostra civiltà maschile, riappare il tema, vessato ed irriso, del riconoscimento della nostra femminilità, paludosa morbidezza, tra carnale e vegetale, cui possiamo pervenire solo grazie al furore deduttivo della demenza.
Il testo di Roberto Calasso, aforistico e bruscamente lacunoso, ha il sapore artificiato e malizioso di una chiosa teologica, frammentato commento ad una summa mitologica, che ci coinvolge e ci alletta, ci suggerisce di passare dalla parte dei fantasmi, della palude, della malattia, non illuminante, quanto fosforescente.

NOTE DELL'AUTORE

a cura di Roberto Calasso

Notizie su Daniel Paul Schreber, « L'impuro folle »

Daniel Paul Schreber, presidente di Corte d'Appello a Dresda, figlio di un illustre educatore dalle idee ferocemente rigide, ebbe nel 1893, a ciquantuno anni, una grave crisi nervosa ed entrò nella clinica psichiatrica di Lipsia, affidandosi all'autorità del suo direttore, l'anatomista Paul Emil Flechsig. La crisi aveva avuto inizio quando un giorno, nel dormiveglia, il presidente Schreber si era trovato a pensare che « dovesse essere davvero bello essere una donna che soggiace alla copula ». A partire da questo punto si sviluppò in lui un prodigioso delirio, che lo fece passare per tutti gli estremi della tortura e della voluttà, coinvolgendo dèi, astri, demiurghi, complotti, « assassinii dell'anima », catastrofi cosmiche, rivolgimenti politici. Al centro di tutto era la convinzione, in Schreber, di trovarsi vicino a essere trasformato in donna, e la sua lotta stremante contro un Dio doppio e persecutore.
Dopo sei anni di tale lotta, Schreber cominciò a scrivere le sue « Memorie di un malato di nervi », dove volle raccontare gli spaventosi e augusti avvenimenti attraverso cui era passato, così giustificando le sue stranezze. E incredibilmente riuscì nel suo intento. La Corte d'Appello di Dresda, dopo aver preso conoscenza del manoscritto delle « Memorie », con sentenza in data 14 luglio 1902 annullava la precedente sentenza di interdizione e affermava che il ricorrente era « all'altezza dei compiti che la vita gli pone ». Daniel Paul Schreber fu così dimesso dall'ospedale psichiatrico e tornò alla vita civile. Fra il 1903 e il 1907 visse a Dresda con la moglie e una figlia adottiva, che aveva allora tredici anni. Questa donna, che vive tuttora nel Sud della Germania, non ricorda alcuna particolare bizzarria nel comportamento del presidente Schreber in quegli anni, se non forse il fatto che teneva sempre la testa un po' più piegata da un lato e spesso stava seduto con gli occhi chiusi. Con lei dimostrava la massima bontà, la seguiva nei suoi compiti per la scuola e non si spazientiva mai. A casa giocava spesso a scacchi e suonava il pianoforte. Faceva poi lunghe passeggiate con la figlia adottiva. Nel novembre del 1907, dopo una nuova crisi, Schreber fu ricoverato per la terza volta in un ospedale psichiatrico. In un primo periodo parlava ancora con medici e infermieri, facendo affermazioni perfettamente coerenti con quanto aveva scritto nelle « Memorie ». Nell'agosto 1908 dice al medico: « Se volete uccidermi, fatelo subito ». Da allora si richiude sempre più nel silenzio, interrotto soltanto dai suoi ben noti e violenti: « Ha Ha ». Muore nella clinica di Dösen il 14 aprile 1911.

Notizie su i lettori di Schreber

Un grande tentativo di lettura, fino ad oggi, delle « Memorie » di Schreber fuori dall'ambito della psicoanalisi si deve a Elias Canetti.

Nell'agosto 1939, Canetti viveva a Londra, nell'atelier della scultrice Anna Mahler, figlia di Gustav.

« Fra i libri di lei, che conoscevo bene notai uno che mi era nuovo: le "Memoire" di Schreber. Lo aprii e vidi subito che mi avrebbe interessato molto. Non sapevo da dove venisse fuori e non lo misi neppure in rapporto con Freud, il cui lavoro non avevo ancora letto ».

Dell'effetto immediato della lettura testimonia una nota del 1949: « Cosa non ho trovato in lui (Schreber)! Riprove per alcuni dei miei pensieri che mi occupano da anni: per esempio l'indissolubile connessione fra paranoia e potere. Tutto il suo sistema è la rappresentazione di una lotta per il potere, dove Dio stesso è il suo vero antagonista. Schreber ha vissuto a lungo con l'idea di essere l'unico uomo superstite al mondo; tutti gli altri erano anime di morti e Dio stesso in varie incarnazioni. L'idea di essere l'unico al mondo, di volerlo essere, l'unico in mezzo a cadaveri, è decisiva per la psicologia del paranoico come del potente estremo... Ma Schreber ha anche portato in sé già pronta, come delirio, l'ideologia del nazismo... Questo modo di occuparsi della paranoia ha i suoi pericoli. Dopo poche ore sono afferrato da un senso tormentoso di reclusione, e quanto più convincente è il sistema delirante, tanto più forte è la mia angoscia ». È chiaro che da queste parole, e da tutto il passo, come Schreber sia apparso a Canetti un po' come il sovrano abitatore dell'ultima sala di quell'immenso Musée Grévin del potere che è « Masse und Macht ». È appunto in tale posizione, subito prima dell'Epilogo che Canetti ha situato il suo racconto del « Caso Schreber » nell'opera che ha accompagnato per decenni la sua vita.

Canetti tratta innanzitutto del « sentimento della posizione » proprio del paranoico: è sempre una posizione di importanza cosmica, che permette al paranoico di parlare delle costellazioni « come fossero fermate dell'autobus dietro l'angolo ».

E qui già appare il rapporto con il potente: « Non diversamente stanno le cose, né potrebbero, data la natura del potere, con il potente: il sentimento soggettivo che egli ha della sua posizione non si differenzia in nulla da quello del paranoico ».

Il secondo punto toccato da Canetti riguarda la « massa », quale appare nelle miriadi di anime che circondano Schreber.

Terzo punto è l'ossessione del « complotto », ugualmente essenziale per il paranoico e per il potente.

Così si è già disegnata la struttura del delirio di Schreber in rapporto col potere politico:

« Il suo delirio (di Schreber), camuffato in una concezione del mondo invecchiata, che presuppone l'esistenza degli spiriti, in realtà è il preciso modello del potere "politico", che si nutre della massa e si compone di essa. Ogni tentativo di analisi concettuale del potere non può che nuocere alla chiarezza della intuizione di Schreber ».

« Schreber avrebbe dovuto essere fatto professore di psichiatria e direttore di una clinica psichiatrica ».

Freud a Jung (1910)

« Sono rimasto commosso ed esaltante nell'apprendere quanto Lei apprezzi la grandezza della mente di Schreber ».

Jung a Freud (1910)

« Se anche il mondo del delirio, come quello del sapere, avesse le sue quattro facoltà, le opere di Schreber e di Schmidt sarebbero un compendio della sua teologia e della sua filosofia ».

Walter Benjamin (1928)

« Questo libro... tocca dei fenomeni così frequentemente ricorrenti che non esito a definirlo come il più importante documento della letteratura psichiatrica ».

Elias Canetti (1972)

« Le memorie di un malato di nervi » furono pubblicate nel 1903 a Lipsia, a spese d'autore. Gran parte della tiratura fu sequestrata dalla famiglia, per paura dello scandalo.

Ma il libro ebbe comunque qualche recensione su riviste psichiatriche e infine giunse nelle mani del giovane psichiatra svizzero Carlo Gustav Jung, che lo citava già nel 1907. Lo stesso Jung segnalò le « Memorie » di Schreber a Freud, che ad esse dedicò un famoso saggio, pubblicato nel 1911, dove fondava la sua teoria della paranoia. Per Freud, la crisi di Schreber e il suo delirio erano motivati, come ogni forma di paranoia, dall'opporsi dell'IO ad una irruzione di « libido omosessuale », che sarebbe l'occasione della malattia. Jung considerò troppo riduttiva questa interpretazione del delirio di Schreber, e il contrasto su questo punto fu uno dei più rivelatori del conflitto Freud-Jung, che in quel periodo si manifestò brutalmente.

Dopo il saggio di Freud, le « Memorie » di Schreber divennero ben presto un punto di riferimento costante nella letteratura psicoanalitica, senza che però i vari autori dimostrassero di conoscerle direttamente. Solo in questi ultimi venticinque anni si è giunti allo studio circostanziato delle « Memorie » e del loro autore: i primi studi, in questa direzione, furono le ricerche di Niederland e Baumeyer, che richiamarono l'attenzione sull'importantissima figura del padre di Schreber, educatore-torturatore, inventore di strumenti ortopedici che, con la scusa di educare i bambini ad assumere le posizioni « giuste », li vessavano crudelmente.

La più articolata analisi di questo rapporto padre/figlio è nel libro di Morton Schatzman, recentemente tradotto in italiano. Ma il tentativo più audace di rivedere l'interpretazione freudiana di Schreber rimane il saggio di Lacan, del 1959, cui hanno fatto seguito numerose divagazioni sul tema da parte di suoi allievi. Infine Schreber compare spesso, e spesso viene rivendicato come eroica vittima dell'incomprensione psichiatrica e psicoanalitica, in uno dei saggi più singolari e controversi di questi anni, « L'Anti-Oedipe » di Deleuze e Guattari.

La più importante lettura delle « Memorie » di Schruber fuori dall'ambito della psicoanalisi è quella data da Elias Canetti in due sezioni di « Massa e potere ».

A Daniel Paul Schreber, presidente di Corte d'Appello a Dresda, discendente da una famiglia di illustri persecutori in nome della virtù, internato fra il 1893 e il 1902 in varie cliniche psichiatriche, non accaddero solo quelle molte cose che egli ci ha narrato nelle sue mirabili « Memorie di un malato di nervi ». Era, quello, un testo destinato a tracciare sommariamente la mappa di una vasta evoluzione avvenuta nel Presidente, e insieme a istruire la moglie, gli psichiatri e il Tribunale sulle ragioni che guidavano il suo delirio. Molti fatti, perciò, rimasero esclusi, anche per motivi di discrezione, da quel libro, pur tanto minuzioso e illuminante, su cui Freud avrebbe fondato la sua teoria della paranoia.
In realtà, per narrare la « storia segreta » del presidente Schreber è inevitabile prendere le mosse da gravi e sinistri avvenimenti svoltisi durante il regno di Federico II di Prussia e poi scendere precipitosamente il corso del tempo fino ad oggi.
Con *L'impuro folle*, un obliquo cronista attuale ha steso un primo rapporto su tali fatti, che, finora, i libri di storia non avevano degnato di menzionare. Eppure essi hanno del clamoroso: il lettore incontrerà intanto una catena di assassinii in cielo e in terra, risalirà nel loro vertiginoso intreccio gli alberi genealigici di Schreber e Flechsig, lo psichiatra tagliatore di nervi che lo curò per primo, si troverà ad addentrarsi nei cupi, limacciosi sotterranei della psicanalisi e vi riconoscerà, al centro, il personaggio Freud e il suo delirio della verità, assisterà agli ultimi giorni dell'Io, al tripudio inquietante dei Doppi, all'inarrestabile trasformazione del Presidente in donna, si imbatterà in sciami di « girls » pronte a guidarlo per i dubbi sentieri che uniscono il « music-hall » alla scena finale del « Faust », e ascolterà spesso l'autentica voce del Presidente che parla, racconta, annota, riflette, oscillando fra svariate apparizioni, da quella gloriosa nel ruolo di Sophia gnostica a quella più sobria di magistrato sassone a riposo. In tali vesti, la cronaca ci dice, egli si aggira ancora tra noi.
L'autore di questo libro, preoccupato innanzitutto di restare fedele alla notizia che si era proposto di trasmettere — notizia abnorme, in quanto, contrariamente all'uso, è essa stessa una forma — non ha potuto se non narrare questa storia, fin dall'origine contaminata, seguendo un processo di continua contaminazione. E perciò anche si è rivolto alla forma più impura, il romanzo; perché una piccola parte almeno sia conosciuta della storia segreta del Presidente Schreber, l'impuro folle.

NOTE DI REGIA

di Giorgio Marini

Si potrà forse evocare un simulacro del Presidente Schreber, ma solo a patto di presentarlo avvolto nelle bende egizie della sua perennità: protetto o vessato dalle voci, ridotto ad oggetto ludico e simultaneo

di un tempo immobile, preziosa araba fenice chiusa nella gabbia vibrante dei propri terrori. Comunque, malgrado tutto, gli strumenti stessi di tale teofania, oltre che rivelarcelo, ce lo nasconderebbero, al tempo stesso, irrimediabilmente: attraverso il velo luminoso della sua parola mentale, noi finiremo con l'intuire il Presidente solo come puro immaginario. Bandita quindi ogni possibile globalità, ci ridurremo, nello spazio teatrale, ai suoi lacerti.
Miss Schruber si adagerà allora sul palconoscenico come su di un lettino anatomico, ed essendo il corpo della rappresentazione il suo corpo, si concederà a noi a brandelli resecati, ad organi distrutti e poi ricomposti.

APPENDICE CRITICA

di Mario Bortolotto

« Temo soltanto, mio Flechsig, che tu non legga abbastanza Jean Paul »: così scriveva Robert Schumann all'amico prediletto, in un imprecisato giorno di luglio, da Zwickau, nel 1827, entrato appena nel suo diciottesimo anno (era il 10 giugno 1810: Gemini naturalmente: Florestan ed Eusebius); la lettera si legge negli « Jugendbriefe » pubblicati in Lipsia nel 1910 (« nach den Originalen mitgetheilt von Clara Schumann ») e si torna a leggere, stravolta dall'estro erratico del commentatore saturnino, nell'Impuro folle. Perché Schumann, e Calasso, pensavano proprio a Richter? È probabile che già il primo sognasse una eversione « comica » della « Romantik », anche più negli stracci variopinti e luminosi dei maestrini e dei parroci che nelle ironie canoniche di Henri l'amatissimo. Certo la linea umbratile e vertiginosa della « décadence » aveva toccato quel nodo, proprio la linea di cui il Presidente, ignaro certo del « ci-devant » (« ci » corrispondendo all'operato filologico dei valorosi Colli e Montinari) « Wille zur Macht », aveva così parlato: « Il Principe dell'Inferno » era (...) verosimilmente per le anime la potenza immane che poteva svilupparsi da una decadenza morale dell'umanità o da una generale sovreccitazione dei nervi in seguito ad eccesso di civiltà e nella forma di una potenza nemica di Dio ». Ma l'occhio dello scoliasta, aguzzato da letture più vaste, guarda lontano: ad « un anno imprecisato durante il regno di Federico II di Prussia », in cui la « mirabile struttura » dell'Ordine del mondo subì una lacerazione, cui molte altre sarebbero seguite ».
Il delirio del Presidente è la zona prospettica privilegiata, l'ottica che parve eccelsa già ai Dioscuri del profondo, donde mirare senza paura alla « Geworfenheit »: « Interpretai questo evento come un avvertimento, secondo il quale non dovevo più contare di ritornare, in un modo qualsiasi, nella società umana ».
Anche se nelle indagini del Presidente si toccano gli anni ancor non nati, e si assembrano gli apporti ignoti, o si rovesciano situazioni paradigmatiche (un esempio fra tutti: la « ragazza alsaziana che deve difendere il suo onore sessuale contro un ufficiale francese vittorioso », antifrasi esilarante di « Boule de Suif »), era adunque necessario prolungare

il tempo di osservazione: quando il commento finisce, il Presidente non è morto, avendo inglobato la Letteratura fino a Benn e Cage, e sfruttato sfacciatamente l'autobiografia: com'era occorso, dal regno di Elisabetta ai fatali « twenties », ad Orlando-Virginia. « Ha vissuto cose » — lo si è scritto da e per un celebre « farceur », di specie teologica — « che lo incoraggiano a vivere ancora ».
Regola aurea, ch'è principio alla via di salvazione: « Mai sia sceverato l'enorme dal risibile ». Pascal e Plinio s'allineino dunque a Jarry e Roussel, e la beatitudine del chiarore lunare, salutava in ovvii Chopin, si ritrovi nella musica delle Ziegfeld Follies. Così, esemplarmente, si distilla « l'opera buffa/da pura muffa ».
Ricorderemo allo scoliasta, a questo punto, la convergenza ideale con il nostro Berg? « Uber die liesse sich freilich eine interessante Oper schreiben ».
L'impuro folle si svolge secondo una tecnica di allusioni e riprese musicali, da cima a fondo (così aveva stabilito il suo Testo, che arrivava alla zona de « The Turn of the Screw »: « suonare il pianoforte ha formato uno dei principali bersagli delle maledizioni »).
Ma non vorremmo essere frantesi: non gli auguriamo una attuazione teatrale con « incidental music » di Mahler. Qualcosa, certamente, non se ne potrà evitare. Ma, per il resto, soccorono, nel libro, echi (intendiamo: Voci, « soufflés ») deliziosamente incompatibili: proprio come « Lulu » adotta, se del caso, ritmi della « Perichole », o svenevolezze «à la musette». E quindi: Froberger, Pachelbel, per le due grandi famiglie, Lortzing per Hegel, l'ultimo Strauss (tipo « Oboe Concerto ») per Jean Paul; sempre Schubert (« Suleika », « Heliopolis »...) per le voluttà infernali, e senza appello Schoenberg, « Quarto Quartetto », per Freud; il « Kommerkonzert » scandendo le allocuzioni accademiche, Webern « i piccoli uomini »; Caikovskij raffigurando il Tolemaico fra le lozioni e le « crèmes de nuit », e — anche se facile — « Apollon Musagète », se non « Orpheus », l'estremo Tiresia.
Non conosciamo, ahimé, compositore cui affidare il compito, cui richiedere il « delirio di fiducia nello strumento », proprio perché è indiscutibile che « tutto è nella lettera ». (Il meno lontano potrebbe essere Paolo Castaldi.) Se il Puro folle ha fatto in tempo a trovar la sua musica, sul limitare, dubitiamo forte che lo stesso possa succedere all'Impuro. Anni fa, Pierre Boulez lamentava che la musica non avesse ancora scoperto « l'italique », o il maiuscoletto. Nonostante la sua notevole « Troisième », i nostri diafani compositori ci paiono ben lontani dal genere da cui, infine, si diparte « l'Impuro », « sotie »: secondo Gide, o « facétie »: secondo Lytton Strachey.
Continueremo allora ad ascoltare la sua « musica callada ».

AUTOSACRAMENTALES

COMPAÑIA RUTH ESCOBAR DI S. PAOLO

Autosacramentales da Calderon de la Barca, tratto da un adattamento originale di Juan German Schroeder. Traduzione in portoghese di Carlos Queiroz Telles *regia:* Victor Garcia - *assistente alla regia:* Carlos Augusto Strazzer - *adattamento del testo per la messa in scena:* Victor Garcia, Carlos Queiroz Telles, Carlos Augusto Strazzer - *personaggi e interpreti:* La Terra - Jura Otero, L'Acqua - Josè Fernandes, Il Fuoco - Maria Rita, L'Aria - Seme Lutfi, Il Potere- Sérgio Britto, La Saggezza - Leina Krespi, L'Amore - Alice Gonçalves, Il Corpo - Carlos Augusto Strazzer, L'Anima - Alice Gonçalves - La Vita - Maria Rita, Il Peccato - Seme Lutfi, La Morte - Leina Krespi, La Memoria - Paulo César Britto, La Volontà - Josè Fernandes, La Ragione - Antonio Pitanga, Il Sogno - Alice Gonçalves, Il Pane - Walter Cruz, Il Vino - Paulo César Britto, La Bellezza - Jura Otero, Il Re - Gesiu Amadeo, Il Ricco - Seme Lutfi, Il Padre - Sérgio Britto, Il Buono - Josè Fernandes, Il Povero - Walter Cruz, - Il Contadino - Pedro Veras, La Grazia - Selma Egrei, Il Cattivo - Seme Lutfi, Il Mondo - Antonio Pitanga, La Verocondia - Paulo César Paranà.

INTRODUZIONE

di Franco Quadri

Da sempre, da quando fa teatro a Parigi o a San Paolo, a Londra o a Barcellona, a Coimbra o nella nativa Argentina, Victor Garcia non crede all'autosufficienza della parola anche se rafforzata dall'equivalente plastico del gesto. Non crede soprattutto alla possibilità di un rapporto con il pubblico affidato alla sola recitazione di là dalle barriere tradizionali del teatro all'italiana: e per questo, di spettacolo in spettacolo, come Grotowski, si cerca l'architettura scenica più adatta al suo *messaggio*. Anche se non ha altro messaggio da offrire che la sua ansia di comunicazione.

La ridistribuzione del rapporto spaziale lo preoccupa fin dalla messa in scena che lo consacra anche davanti ai più distratti — « Il Cimitero delle Macchine » — nel 1967: la sala parigina del Théâtre des Arts viene ridimensionata dalla sistemazione di metalliche carcasse di automobili su ogni lato, e alle pareti, è resa agibile nella sua totalità, col pubblico circondato emozionalmente (e visivamente) dal gioco dei rumori, dei richiami da lontano, dei movimenti. La situazione è già drammatizzata dal confronto tra gli individui e un meccanismo che tende a imprigionarli — e ovviamente polarizza l'attenzione degli spettatori. E gli attori sospesi e intrappolati in incastri di ferraglie, innalzati da gru, rivelano un'altra caratteristica del lavoro di Garcia: la tensione verso la verticalità.

« La Parabole du Festin », che innesta con molte libertà lunghi brani dell'Ecclesiaste, del libro di Giobbe, di Geremia o comunque del Vecchio Testamento, sull'impianto del « Festin de la Sagesse » di Claudel,

sviluppa subito dopo il punto-base dell'invadenza delle « macchine », anche se ancora non si tratta di un marchingegno semovente: tutta la rappresentazione viene a imperniarsi sulla costruzione di una grande barca di 10 metri di lunghezza, in cui si visualizza tutta l'azione svolta *sulla* scena, arrivando ad un'invasione parziale della sala stessa. La fisicità di una costruzione che realmente si compie sembra dare alla rappresentazione una finalità concreta, ma si pone allo stesso tempo come rituale di quel mondo a se stante e *totale* nella sua miniaturizzazione — che è per Garcia il teatro; davanti al pubblico si riproduce la situazione di una società, quella che si vede edificarsi, crescere, realizzarsi col farsi della nave, città e sede di un nuovo ordine.
Al contrario la contestazione potrà allora compiersi, sempre all'interno del *suo* cosmo, portando a rovina le strutture entro cui lavora, intese anche nello stretto senso materiale; e per realizzare lo spettacolo in cui si fondono tutti i temi e le ossessioni formali di uno stile — e anche la dissacrazione degli enti organizzati manipolatori che gli sta a cuore, siano la Chiesa o lo Stato, trattandosi della messa in scena del « Balcon » di Gênet — il negatore Garcia distrugge un teatro all'italiana con una operazione di sottintesi simbolici: spariscono a colpi di dinamite l'impianto tradizionale e la platea, per lasciare unicamente il palcoscenico, ridotto a grande torre circolare; lì sorge una scena inedita pensata in verticale, per un'azione da ambientarsi nell'aria, il pubblico tutt'attorno su più piani e gli attori volanti per un'altezza di dieci metri, a dialogare da quell'estrema lontananza, viaggiando su ascensori, scalando trasparenti scale a spirale, arrampicandosi lungo le ringhiere graticciate che a un certo punto chiudono gli spettatori dietro un reticolato concentrazionista.
Nell'ambiente totale la scena è il vuoto; e dall'altro, comunque, a distanza, tutte le prospettive si mutano: e si innesta un nuovo gioco di rapporti, in cui la parola mentre si consuma è esaltata dalle dimensioni, e i corpi si esibiscono in una equivalente giostra di ambiguità.
Mettendo in scena Gênet — anche nella magistrale edizione spagnola delle « Bonnes » — Garcia, regista che obbedisce contrariamente a quanto forse si pensa a moduli assai precisi e rigorosi di lavoro sull'attore, raggiunge probabilmente il suo massimo risultato nella concertazione del recitato, e anche il più felice momento espressivo. Si realizza attraverso un solenne rituale di religiosità laica, la costruzione di una realtà dichiaratamente falsa, ma che si propone come necessaria, e sorretta dal bisogno che è in lui — e in noi — di rappresentarsi.
La realtà del teatro: e si inventa quindi un suo spazio, il luogo della finzione e della comunicazione, un tutto autosufficiente e illusorio, il mondo-bordello del « Balcon » a San Paolo, il rigido involucro metallico e impenetrabile dove rivive la « cucina mentale » delle « Bonnes », in un domani magari la Algeri *reale*, che presterà simultaneamente i suoi luoghi deputati alle vicende dei « Paravents », per acquistare dalla rappresentazione un sovrastante grado di realtà...
Ma la restaurazione che segue gli anni '70, riporta questo grande isolato del teatro mondiale, tra tutti sradicato, ai testi delle sue origini (Lorca e Calderon, dopo Lorca e Calderon, e Gil Vicente, Valle-Inclan, Arrabal...) e significativamente a un perfezionamento del suo dialogo con

la macchina: nella macchina di « Yerma » c'è il ricordo del Circo e di una dimensione della scena popolare, ma la macchina degli « Autosacramentales » è destinata a costituire la definitiva sublimazione del suo modo di far teatro attraverso la conquista del meraviglioso. A questo punto è la macchina che si ribella al suo sperimentatore e dopo averlo costretto più volte alla sospensione dello spettacolo, lo costringe ad accantonarla e a ridimensionare la sua concezione.
Con Venezia l'esperienza che doveva portare a realizzare la mistica visione di Calderon attraverso la completa disumanizzazione, si capovolge. Garcia inaugura, costretto dagli eventi, un ciclo nuovo: quello di cui sentiva l'esistenza senza arrivare a credervi, la riconquista dello spazio scenico da parte dell'uomo tornato protagonista, nel superamento di ogni artificio.

SINTESI DELLO SPETTACOLO

Prima parte: Creazione del mondo - Creazione dell'uomo - Matrimonio dell'anima e del corpo

SCENA PRIMA

A. Il Niente e il Caos
I quattro elementi: l'Aria, la Terra, il Fuoco e l'Acqua, si disputano l'autorità della creazione.
B. Dio
Dio, rappresentato dal Potere, la Saggezza e l'Amore, interrompe la lotta tra gli elementi.
C. Creazione del mondo
Gli elementi si sottomettono alla volontà di Dio e lo benedicono.
D. Creazione dell'Uomo
Il Fuoco domanda per chi è stato creato il Mondo. Il Potere ricorda la caduta di Lucifero. La Saggezza rivela che Dio vuole creare l'uomo, ma teme un'altra ribellione, l'Amore chiede la creazione dell'uomo e offre il libero arbitrio. Gli elementi benedicono il Signore e sorgono il Corpo e i Sensi ancora senza vita.

SCENA SECONDA

A. Peccato e Morte
Nascita del Peccato e della Morte che desiderano la morte dell'uomo.
B. Anima
Per ordine di Dio, l'Anima è obbligata a sporcare il Corpo.
C. Il Peccato Originale
L'Anima e il Corpo incontrano il Peccato e la Morte.

SCENA TERZA

A. Vita
Apparizione della vita che offre i Sensi al Corpo; il Corpo vede per la prima volta la sua Anima.
B. L'Offerta dell'Anima

L'Anima offre la Memoria, la Volontà, la Ragione; il Corpo reclama la sua Libertà.

SCENA QUARTA

A. Il Peccato Originale
Il Peccato ricorda all'Anima il Peccato Originale.
B. Il Battesimo
La Ragione redime l'Anima dal Peccato Originale. Il Peccato si allontana.

SCENA QUINTA

A. Avvertimento della Morte
La Morte porta con sé la fiamma della Vita perché nessuno sappia quando deciderà di spegnerla.
B. Matrimonio del Corpo e dell'Anima
L'offerta del Pane e del Vino. Caino e Abele. Il Bene e il Male. Il Padre e la Grazia. I Mercanti (i Vizi e le Virtù). Il Bene e il Male si presentano al Padre con i Vizi e le Virtù che avevano acquistato. Il Padre concede la Grazia al Bene e il Male uccide suo fratello.

SCENA SESTA

A. Banchetto di Matrimonio
Il Corpo rifiuta il sacramento. La Volontà convoca i Sensi. Il Peccato dirige la festa.

SCENA SETTIMA

A. Il Secondo Avvertimento della Morte
La Ragione riconosce la Morte tra i convitati. La Morte ordina all'Anima di Avvertire l'uomo attraverso un sogno.
B. Il Sogno
L'Anima ricorda l'eguaglianza tra i Potenti e i Misteri. Tutti dormono.

Seconda parte: Il Sogno - Il Grande Teatro del Mondo - Il Mistero dei Misteri

SCENA PRIMA

A. L'Autore
Dio, rappresentato come il Potere, chiama il Mondo ed ordina che si faccia una rappresentazione.
B. I Personaggi
L'Autore chiama per la rappresentazione i personaggi: il Re, la Bellezza, la Verecondia, il Ricco, il Contadino, il Povero.
Titolo della rappresentazione: « Fate del Bene, perché Dio è Dio! ».

SCENA SECONDA

A. Il Banditore del Mondo

SCENA TERZA

A. Il Grande Teatro del Mondo
I personaggi si presentano: la Bellezza tenta di sedurre la Verecondia.

B. Fate del Bene, perché Dio è Dio!
Il Suggeritore, che è rappresentato da tutti gli attori del Grande Teatro, contesta i personaggi.
C. Il Povero chiede l'elemosina
Tutti i personaggi si rifiutano. La Verecondia offre l'elemosina.

SCENA QUARTA

A. L'Avvertimento del Mondo
Il Mondo avverte che il Grande Teatro finirà.

SCENA QUINTA

A. La Morte dei Personaggi
Fine della rappresentazione del Gran Teatro del Mondo.

SCENA SESTA

A. La Danza della Morte
Il Mondo si accoppia con la Terra. La Morte impone la guerra. La Morte distrugge il Mondo.

SCENA SETTIMA

A. Il Mistero dei Misteri
Il Corpo si sveglia. La Morte spegne la fiamma della Vita. Il Corpo muore insieme alla Morte. Il Peccato tormenta l'Anima. Il Potere aiuta l'Anima. Il Peccato muore. Dio (rappresentato dal Potere) offre all'Anima di ritornare alla Vita Eterna.

GARCIA E IL TEATRO

Che cosa ti interessa di più nel teatro?

« Vorrei che il teatro diventasse particolarmente popolare, cioè non didattico perché il teatro didattico è la morte dell'immaginazione. Una volta c'erano quelli che facevano del teatro impegnato e poi gli artisti; e si disprezzavano a vicenda. Per quel che mi riguarda, non cerco di fare del teatro impegnato, ma di impegnarmi nella vita ».

Rifiuti il teatro impegnato?

« Faccio del teatro impegnato, ma non voglio fare del teatro politicizzato. Perché per vedere Brecht, per esempio, a Berlino, bisogna mettersi la cravatta: anche Brecht è consumo. Del resto Brecht non è teatro impegnato, è un uomo impegnato ».

Vuoi dire che non è facendo una pièce sul Vietnam che si è impegnati? Si può mostrare il proprio impegno mettendo in scena Racine?

« È un po' così, anche se Racine mi fa orrore... Con la rapidità dei

mezzi di informazione di cui disponiamo oggi, non ha senso fare del teatro politicizzato, come negli anni '30. In definitiva preferisco non usare la parola "impegnato". Il teatro è un mezzo di comunicazione troppo primario, è un'arte minore. Non bisogna utilizzarlo come mezzo d'informazione. Andava benissimo finché non esisteva la stampa. Per avere un teatro veramente popolare, bisogna risalire agli inizi della civiltà cristiana. Per quanto io sia ateo, credo che lì veramente si trovasse un atto sociale, una presa di coscienza, soprattutto una *comunicazione*. Si assisteva a uno spettacolo che in se stesso non aveva niente di importante; la vicenda non interessava. L'importante era l'emozione collettiva, un pretesto per riunirsi a parlare. Per 3 o 4 giorni c'erano degli incendi, dei casini, degli enormi getti di sangue: una emozione collettiva impressionante. Quel che non si trova più in teatro. *Mi fanno orrore questi teatri maledetti, li detesto al punto che non mi lasciano dormire...* Da quando entro in questi teatri all'italiana, non riesco più a respirare. Lì c'è tutto un contesto, tutto un tipo di proprietà che è un *furto* di proprietà. Prima non era così. Certo si può ben dire: "Sì, faremo del teatro per la strada", ma è romanticismo ».

Non credi che il teatro per la strada debba essere qualcosa di spontaneo, di unico, come nel magico '68, per esempio?

« Quel che è successo nel Maggio è stato un atto talmente profondo che lo si sarebbe detto *teatro*. La gente era felice, anche quella che aveva paura. Era felice perché sapeva che succedeva qualcosa. C'è un solo atto teatrale che mi commuove oggi, le manifestazioni maoiste: ecco il solo vero atto di teatro popolare. È il popolo che fa la sua rappresentazione. Io non credo ai piccoli intellettuali borghesi che per lavarsi la loro cattiva coscienza, fanno il loro piccolo teatro politico... Bisogna avere una tale apertura mentale da piazzare in qualche modo la propria testa nel cosmo o in una collettività enorme come i cinesi... Bisogna infiammarsi completamente di una grande fede in qualcosa. Prima era Dio, adesso forse è il popolo. Quel che ne dà la misura è un atto come quello di Guevara. Ecco perché al *piccolo teatro di strada, preferisco la violenza diretta* che provoca scintille come in America ».

Tu non ti aspetti più niente dal teatro?

« No, più niente. Credo che sia morto da molto, non di vecchiaia, ma perché non serviva più a niente. Le cose devono morire perché ne vengano delle altre. Aspettando, mi sento sperduto, come tutti. Ma intanto che sono sperduto, per non essere fottuto, dato che sono ancora giovane, cerco di fare il massimo in un teatro che so che non è di avanguardia. La gente crede che io faccia un teatro d'avanguardia. Si sbaglia ».

Vuoi la distruzione totale del teatro per lasciare il posto a qualcosa di nuovo?

« Sì. E per questo utilizzo tutta l'intelligenza e la lucidità che posso, e tutto quello che conosco: i greci; gli antichi cinesi, il teatro no, il teatro barocco, indù, italiano... Sono gli ultimi fremiti della disperazione. Il mondo è una donna e il teatro il suo ultimo amante ».

Credi a una possibile evoluzione delle arti?

« Credo che la pittura, la musica, il cinema, il teatro sono morti a causa

del contesto in cui viviamo, anche se è bello. Bisogna imparare a interessarsi al resto, agli avvenimenti ».

Allora non ci sarà più pittura, più musica, più niente...?

« No, perché non è necessario. Non si può più cercare la dignità umana senza commettere dei delitti, adesso. Ecco quel che bisogna dire: è così che bisogna cantare oggi il tema della decadenza ».

Come ti collochi in rapporto a Grotowski, al teatro della crudeltà, al Living? C'è qualche rapporto tra te e loro?

« Sì. Il nostro fallimento. Siamo gli ultimi condannati a morte, gli ultimi ebrei, gli ultimi gitani, gli ultimi pellegrini. Noi siamo fratelli. Uno può essere arabo, l'altro ebreo, l'altro polacco: ma compiamo la stessa ricerca di saggezza che non troviamo. Con la stessa aria triste siamo malati della stessa sollitudine. Questi sono i soli rapporti che mi legano a loro. Una teoria in comune no, non ce l'abbiamo. Io non ne ho e anche loro, sono sicuro che non l'hanno neppure loro ».

Pensi che il regista possa giocare con il testo?

« È un obbligo, far muovere il testo. L'altezza drammatica deve penetrare nel ventre degli attori. Il testo è di dominio pubblico e il teatro è un'azione pubblica. Bisogna rifiutare le pretese letterarie dello scrittore, questa ipocrisia dei diritti d'autore. Qualcosa che entra da un orecchio e esce dall'altro, inviolato, non mi interessa. Le incisioni possono mostrarci la vita di un tempo, ma non possono riuscire a far sapere quale era veramente. La realtà doveva essere molto più divertente. Ogni volta che vedo uno Shakespeare mi addormento. Non mi tocca, non mi riguarda. Mi sembrano solo delle storielle volgari con pretese intellettuali. Come regista devo penetrare il testo, essere criticato, applaudito, fischiato, perché faccio parte del dominio pubblico ».

Del resto ci sono degli autori che han cambiato i loro testi seguendo le indicazioni del regista.

« Certamente. Non c'è niente di definitivo. Io non appartengo a nessun sistema. Mi sento più anarchico degli anarchici. Non ho neanche bisogno di oggetti da fare a pezzi. Io faccio a pezzi le cose prima che esistano perché *il mio mestiere è l'aria e io faccio a pezzi l'aria*. Può essere afrodisiaco, mentalmente eccitante. Per me, il teatro è magia ».

Per te il teatro è essenzialmente teatro della parola, del gesto. del movimento, dell'occupazione, dello spazio, o dell'immagine?

« Quel che voglio fare non è neanche teatro, ma *comunicazione in un modo diverso*. Perché lo spirito, l'*ego*, è la sola cosa che nessuno può toccare. Non ha peso psichico, è trasparente. Quanto a parlare di parole, di metodi... È tutto sepolto. È un po' come un dizionario: borghese anche. Il dizionario può essere più pericoloso della Bibbia. Anche l'enciclopedia ».

Ci sono degli autori che vorresti mettere in scena e che non hai potuto rappresentare?

« Ho voluto mettere in scena i primi misteri del Medio Evo francese. Con il tema dell'Anticristo, dell'anatema. Doveva durare quattro giorni.

Volevo farlo sul canale Saint-Martin, non a terra. Allora mi hanno proposto il Festival del Marais. Mi rifiuto di lavorare di fronte a un castello. È triste come essere schiavi. È triste come le vacche. Volevo che fosse un grido. Non l'ultimo grido di moda per salvare la decadenza borghese, ma il primo grido di contestatario. Lo vedevo sull'acqua col pubblico sulle due rive. Il miglior teatro parigino... Ci sarebbero stati centinaia di quadri, la persecuzione, l'inquisizione, la puttana ebrea che si fa inculare dal diavolo. Avrebbero potuto durare dei giorni. I quadri si sarebbero prolungati nell'acqua. La gente non sa che è più facile accendere il fuoco sull'acqua... Ci sono tante catastrofi nella nostra civiltà, tanto caos; per rappresentarlo teatralmente, mi sento un'anima di pompiere che aspetta il fuoco. Non come Ben Hur. È la differenza fra lo spirito e l'industria... Bisogna aiutare le persone con l'anima, altrimenti non si fa teatro ».

A che intenzioni corrisponde il tipo di disposizione spaziale rivoluzionario adottato per la messinscena del « Balcon » di Gênet a S. Paolo del Brasile?

« Non ho mai un'idea precisa prima di cominciare il mio lavoro. Arrivo da qualche parte, guardo e mi perdo. Poi le cose vengono da sole. Per « Le Balcon » mi avevano offerto una scelta tra diversi teatri. L'anno prima avevo costruito delle poltrone girevoli per « Le cimitière des voitures », ma non sapevo cosa potevo farne. Ho scelto un teatro coloniale con colonne, platea e galleria. In ogni caso un teatro all'italiana bastardo. E ho deciso di dinamitarlo e di lasciare solo tetto e muri. La cosa importante era il dinamitaggio. Ho creato un dispositivo che sarebbe difficile da spiegare. Si trattava di fare una piramide d'Egitto alla rovescia, dato che eravamo dall'altra parte del globo. Nessuno ha mai fatto questo in un teatro e io avevo piena coscienza che la domanda posta era: come fare qualcosa di valido? È stato un sacrificio terribile distruggere la platea, la galleria, il palcoscenico... La prima cosa che avevo deciso era di recitare senza palconoscenico. Non sapevo cosa sarebbe successo dopo. Mi dicevo che si sarebbe inventato qualcosa. Si reciterà su un cratere lunare... ».

C'era una passerella a spirale, delle piattaforme, e gli spettatori intorno. Per questa organizzazione dello spazio sei stato guidato dalla simultaneità di piazzamento di diverse azioni nel tempo?

« Era una colonna vertebrale di 27 metri d'altezza. Le vertebre erano il pubblico. Il midollo era il resto. Ho voluto che il pubblico si sentisse veramente nel vuoto e svuotato. Niente davanti a lui; né dietro a lui, soltanto dei precipizi.

Lo spettacolo avviene nella colonna vertebrale e il pubblico è responsabile di quello che succede. A volte si vede in trasparenza, come una radioscopia, a volte si vede direttamente, o invece da molto lontano. È come un nuovo ritmo. "Le Balcon" è una storia di puttane che non c'entra nulla col teatro. Quindi ho voluto creare un posto dove gli spettatori sentano queste puttane come dei voyeurs assolutamente impotenti. La morale è che nel bordello ci vogliono entrare tutti, non c'è più un teatro ma una cosa bizzarra, con una scenografia fatta di 70 bombe che ci scoppiano ogni sera; e tanti poliziotti dentro e fuori

che la gente pensa sia la Cappella Sistina... E fortunatamente il mio spettacolo un risultato lo otterrà nel tempo, perché dopo "Le Balcon" questo teatro distrutto non potrà più essere usato come teatro ».

Che progetti hai?

« Cercare di vivere, poi si vedrà... Certo mi piacerebbe fare uno spettacolo sul Nilo, tutte le mummie in barca, per svegliare lo spirito di Tutankamen, e percorrere l'intero Egitto in tutta la sua lunghezza. Oppure "Les paravents" di Gênet, in Algeria, ma veramente ambientato dove l'autore ha voluto, azioni simultanee e no, dappertutto, a tutte le ore della giornata. Ma l'idea-base, più modesta, è di distruggere altri teatri come ho fatto a S. Paolo per sostituirci dei bordelli, cioè metterci in scena "Le Balcon", che si svolge in un bordello. Ora dopo S. Paolo, Rio de Janeiro, ne vorrei costruire perlomeno altri due, di bordelli, uno a New York e uno a Mosca... ».

(da un'intervista pubblicata su « Ubu »)

NOTE SULLA COMPAGNIA E SUL REGISTA

di Sàbato Magaldi

Ruth Escobar dal 1961 ad oggi ha prodotto più di trenta spettacoli nei teatri di San Paolo e delle altre capitali del Brasile, Portogallo e Africa. Fra gli spettacoli, « Le Balcon » di Jean Gênet e « Cimitero delle macchine » di Arrabal, hanno ottenuto un successo internazionale.
Le regie di Garcia sono una totalità, dove molteplici elementi si sono sviluppati fino alle estreme conseguenze. Anche quando impiega dei testi espressivi della letteratura drammatica, fra i quali Arrabal, Gênet e Lorca, non si serve del palconoscenico per illustrarli, ma realizza una figurazione più ampia, di cui la pièce, senza risultare sminuita, è soltanto una parte,
Il teatro viene concepito da Garcia come una creazione integrale dove nessuna forza viene esclusa.
Ricordiamo, per esempio, la regia del « Cimitero delle Macchine » dove l'azione si iscrive in un rettangolo, occupato dal pubblico in tre dei suoi lati.
Come era essenziale per « Le Balcon » mettere lo spettatore nella situazione di voyeur, così Victor Garcia ha pensato di realizzare lo spazio come un grande imbuto alto 17 metri, i cui muri erano occupati dal pubblico, a spirale, e l'azione si sviluppava nella piattaforma con dei movimenti verticali, delle gabbie e degli ascensori.
Era impossibile ottenere una migliore rappresentazione visuale dei deliri del bordello di Gênet.
Malgrado le critiche che vengono rivolte agli attori diretti da Garcia perché gli effetti auditivi pregiudicano la comprensione della sua parola, è necessario fare altre considerazioni: prima di tutto il suo attore utilizza tutto il proprio corpo e non solamente la voce, come si è visto nel « Cimitero delle Macchine » e, se ci sono dei grandi attori, l'azione raggiunge un livello raramente visto in un altro tipo di messinscena.

APPENDICE CRITICA

di Franco Quadri

Lo spettacolo sugli *Autosacramentales* di Calderon è stato immaginato e messo in cantiere all'inizio della primavera a Barcellona, con la compagnia di Nuria Espert. Già allora Garcia pensava a una scenografia costituita da un'enorme macchina: un *occhio* in grado di aprirsi e di muoversi verticalmente fino a rappresentare il Paradiso, studiato nei suoi piani e nelle sue possibilità di trasformazione sull'esempio del diaframma fotografico.

La storia dello spettacolo si identifica con la lotta tra Garcia e la macchina, l'altalenare tra la ricerca di una purezza assoluta che liberi l'espressione scenica di ogni artificio e il desiderio di affidare al meccanismo la funzione di « elemento vivente e sistema cardiaco ». Il sogno della macchina domina le prove con Nuria Espert in Spagna e più tardi a Buenos Aires. Intanto la compagnia spagnola sta rappresentando « Yerma », la precedente messinscena di Victor Garcia; e il loro successo in Sudamerica è tale che li costringe a continuare le repliche accantonando il *progetto Calderon* (già richiesto dal Festival di Shiraz e dal Festival d'Automne a Parigi).

Garcia lo gira quindi a un altro gruppo con cui abitualmente lavora: quello di Ruth Escobar a S. Paolo del Brasile.

A questo punto il regista ha deciso di fare a meno di ogni scenografia. Ma presto si accorge che la difficoltà di far entrare dei brasiliani che lo ignorano nello spirito di Calderon (è stato anche necessario approntare una traduzione) sarebbe alleviata dal sostegno di un oggetto scenico: dato che non sente più in loro la concezione metafisica dei castigliani, quel lato teologico che avrebbe consentito l'eliminazione di tutto ciò che non era testo. Dopo una serie di scene alterne, la scena-diaframma viene ordinata per 20.000 dollari a un'impresa brasiliana; intanto iniziano le prove, studiate per *quella* destinazione scenica, ma condotte secondo l'aspirazione all'assoluto di Garcia, senza scene, senza costumi, senza musica, senza trucco, senza luci: degli attori « solo con la loro pelle ». Quando la troupe si trasferisce a Persepoli, la macchina non è ancora pronta. Parte separatamente, nella seconda metà di luglio, con un aereocargo; ma le molte casse del materiale si perdono misteriosamente a Fiumicino. Una volta ritrovate, è scoppiata la guerra di Cipro e l'imbarco per Shiraz attraverso i cieli della Grecia è impossibile. Si organizza un complicato trasbordo sulla Bulgaria, ma i macchinari arrivano troppo tardi nell'Iran: la recita dovrà avvenire sull'occhio immobile e chiuso. Non solo; dato che il giorno prima dello spettacolo le autorità proibiscono di turbare l'occhio di Farah Diba con la visione di nudità integrali, non si tratterà proprio di una recita, ma di una esercitazione degli attori in tuta: una prova pubblica di uno spettacolo complesso.

Vengono sospesi gli impegni al Festival di Belgrado e di Berlino e la compagnia parte per Parigi, dove il debutto è previsto per il 2 ottobre. Parte anche la macchina, ma in camion, per un tragitto di 15 giorni. Continuano le prove degli attori, anche se qualcuno è entrato in crisi

e rifiuta anche la prospettiva del difficile rapporto con la macchina. Questa del resto è sempre invisibile, in fase di riparazione. Infine ha qualche sussulto, ma non riesce a riassumere tutti i movimenti previsti. A pochi giorni dall'andata in scena viene definitivamente protestata. Troppo tardi ormai per un ripensamento dello spettacolo, che annulla le repliche parigine.

Sulle prime Garcia vorrebbe sciogliere la compagnia, ma Venezia gli dà la possibilità — e i margini di tempo — per ritornare al suo progetto originario e concedere all'uomo la fiducia che gli riconosceva Calderon. Non è neanche necessario ovviare alla staticità del gioco degli attori, immaginato al servizio di un diaframma in movimento; basta operare una trasposizione in orizzontale di uno schema verticalizzato, e rivalutare la forza di suggestione, e la purezza, nella solitudine nuda dei corpi, nel vuoto totale.

KLOP

MOSKOVSKIJ TEATR SATIRY

Klop (La cimice) di Vladimir Majakovskij
Commedia fantastica in 2 atti e 9 quadri di Vladimir Majakovskij

personaggi e interpreti:

Prisypkin ovvero Pierre Skripkin, ex operaio, ex membro del partito, attualmente fidanzato	Andrej Aleksandrovic Mironov - Nikolaj Georgievic Penkov
Zoja Berezkina, operaia	Valentina Dmitrievna Sarykina - Nina Grigorievna Kornienko
Elzevira Davidovna Renaissance, fidanzata, manicure, cassiera di un parrucchiere	Galina Michajlovna Stepanova
Rozaljta Pavlovna Renaissance, madre, parrucchiera	Zoja Nikolaevna Zelinskaja
David Osipovic Renaissance, padre, parrucchiere	Aleksei Klementievic Oveckin
Oleg Bajan, talento, proprietario di immobili	Georgij Pavlovic Menglet, artista del popolo dell'URSS
Professore	Rodion Aleksandrovic Aleksandrov
Direttore del Giardino Zoologico	Boris Vasilevic Ringe, artista emerito della R.F.R.
Mezzano di Matrimonio	Anatolji Dmitrievic Papanov, artista del popolo dell'URSS laureato del premio di Stato
Presidente del Reportage	Jurigi Michailovic Avsarov Nikolagi Oserov artista del popolo della R.F.R.
Commercianti, invitati al matrimonio, suonatori, pompieri, operai, studenti,	Nina Nikolaevna Archipova, artista emerita della R.F.R.; Vera Kusminicna

cacciatori, giornalisti, bambini, giovani, vecchi

Vasileva, artista del popolo della R.F.R. e laureata al premio di Stato; Ljudmila Ivanovna Gavrilova, Tatijana Grigorjevna Kornienko, Natalija Nikolaevna Saakjanz, Natalija Igorievna Selezneva, Ljudmila Ilinicna Seljanskaja, Bronislava Michajlovna Tronova, Natalija Vladimirovna Feklenko, Lidia Semönovna Sarapova, Viktor Alekseevic Bajkov, Aleksandr Nikolajevic Belov, Aleksandr Michajlovic Voevodin, Fjodor Arkadevic Dimant, artista emerito della R.F.R.; Danil Moiseevic Kadanov, Julian Iosifovic Kozlovskij, Vladimir Alekseevic Kulik, Boris Michajlovic Kumaritov, artista emerito della R.F.R., Spartak Vasilievic Misulin, Kleon Georgievic Protasov, Vladimir Vladimirovic Radcenko, Viktor Ilic Ruchmanov, Jurij Alekseevic Sokovnin, Vladimir Petrovic Usakov.

maestro di ballo: V. Manochin - *assistente alla regia:* Julian Iosifovic Kolzlovskij - *aiuto regista:* Elizaveta Abramovna Zabelina - *direttore dell'allestimento:* Nikolaj Michajlovic Kosinzev - *musica:* Anatolij Livcvic Kremer - *regia:* Valentin Plucek.
La tournée è organizzata dall'Associazione Italia-U.R.S.S. con la collaborazione dell'ATER in occasione del Convegno Italo-Sovietico sul teatro in Italia e nell'U.R.S.S.

INTRODUZIONE

di Valentin Plucek

Majakovskij scrisse le sue commedie su temi sociali di attualità, ma nonostante esse siano legate strettamente al momento contingente non si sono tuttavia rivelate effimere, perché trattano di problemi vitali e sostanziali della vita del popolo. Majakovskij non si perdeva in futilità, non « sparava col cannone ai passeri » e volendo servire la « classe attaccante » (che va all'assalto), cioè la classe operaia, egli « sradica la canaglia », perché così esige la causa del socialismo. Avvicinandosi a Majakovskij, il Teatro ha trovato ciò che corrisponde alle esigenze del mondo moderno. La satira majakovskiana ancora oggi — come un tempo — colpisce quegli aspetti della realtà che, rimasti sostanzialmente negativi, hanno mutato solamente il loro aspetto esteriore e continuano così a permanere nella nostra società.
Il principio dell'« affermare negando » di Majakovskij, base della sua estetica, è stato assunto dalla drammaturgia sovietica contemporanea; il poeta combatte gli aspetti deteriori della realtà (negazione), in nome del rafforzamento della morale comunista (affermazione), la sola etica che egli possa accettare.

La drammaturgia di Majakovskij esige un approccio attivo e costruttivo, e io sono convinto che non solo il teatro contemporaneo, ma anche quello del futuro saprà scoprire nelle creazioni del Poeta interessanti innovazioni, capaci di entusiasmare registi e attori.
« Il teatro ha dimenticato di essere spettacolo » — scrisse Majakovskij —. « Tentare di ridargli la spettacolarità, tentare di fare del palcoscenico una tribuna: ecco il succo del mio lavoro teatrale ».
Queste parole, pronunciate più di 40 anni fa, sono più che attuali. « Il teatro non è uno specchio che riflette immagini, è una lente di ingrandimento » — sostiene Majakovskij. « Anche noi rappresentiamo la vita vera, ma nel nostro spettacolo essa è trasfigurata in modo assai inconsueto ». Com'è tipico di Majakovskij l'uso del superlativo! Non solamente spettacolo, e neppure spettacolo inconsueto, ma « inconsuetissimo ». La sua propaganda deve essere « allegra e squillante », nel suo teatro deve regnare l'elemento magico; gli piace che il teatro non neghi di essere Teatro.
Definendo « Il bagno » quale « dramma con circo e fuochi di artificio » e *La Cimice* — commedia fantastica —, Majakovskij spinge registi e attori a trovare le soluzioni sceniche più ardite. E infatti, egli esigeva fantasia attiva, soluzioni chiare, capacità di infrangere canoni e luoghi comuni. Affermava che « la forza con la quale una commedia agisce sul pubblico può essere decuplicata se il regista prende bene lo slancio ».
Il teatro di Majakovskij è festa sulla scena, è improvvisazione, teatralità, un appello rivolto direttamente allo spettacolo, l'involgimento, la partecipazione attiva di tutti coloro che assistono alla rappresentazione.
Il suo linguaggio è ben tornito, sonoro, elevato.
La scena — un'arena per l'azione (agitazione delle masse), ma un'arena gioiosa e politica.
Il circo, le maschere, la farsa, la buffonata non sono estranei al mondo teatrale di Majakovskij. Anzi, egli ci riporta alle origini del teatro popolare; di conseguenza anche l'attore deve possedere la capacità di trasformarsi in mimo, giocoliere, acrobata, psicologo e agitatore.
Il fondo popolaresco emerge piano piano attraverso il contenuto serio, ma senza (ostacolarlo) comprometterlo, mettendo, anzi, in maggior evidenza la serietà del tema trattato.
Majakovskij è dunque un amico prezioso per chi si dedica alla battaglia per un'arte « d'assalto ». Il suo è un luminoso esempio di spirito civile, di dedizione al partito e di coraggio. Ci insegna come si possa rifiutare ciò che si è già provato e sperimentato per ricercare e perfezionare un nuovo linguaggio teatrale più aderente all'odierno sviluppo del teatro stesso e della società.

ANNOTAZIONI SULLO SPETTACOLO

di Valentin Plucek

Il nostro collettivo accetta e difende la teoria estetica di Majakovskij; nello stesso tempo, custodisce la sua preziosa eredità ponendola a con-

tatto con la realtà viva. Noi impediremo che Majakovskij diventi un « autore da antologia ». Questo Poeta non è fatto per il museo! Con tale intento rendiamo più vasto il concetto di satira e così sul nostro cartellone potete trovare commedie eroiche, il music-hall, opere buffe, la satira drammatica e la tragicommedia. Il nostro repertorio degli ultimi anni si è arricchito di temi nuovi e generi diversi. Ne abbiamo dato prova con l'allestimento della satira drammatica di Nazim Hikmet *La spada di Damocle*, della commedia eroica di L. Slavin *L'intervento*, della *Vaudeville* di Dykhovicnij e M. Slobodskij *Il convento*, dello spettacolo profondamente patriottico « Prigioniero del tempo » di A. Stein, della commedia musicale « Anno 1929 » — tratto dalle opere di N. Pogodin e dedicata agli eroi del 1° piano quinquennale — e della tragicommedia satirica su temi internazionali *L'apostolo* di A. Makajonok.

Anche le nuove messe in scena — la commedia — repontage di A. Makajonok *La pasticca sotto la lingua*, sulla vita di un Kolkhos bielorusso dei giorni nostri, e la rivista su Mosca e i moscoviti *Piccole commedie di una grande casa* di A. Arkanov e G. Gorin — hanno riscosso un vivo successo di pubblico.

Pur dedicando la maggior parte delle nostre cure al teatro moderno e all'attualità, il nostro collettivo non può crescere e svilupparsi senza una perseverante assimilazione della ricca letteratura classica, sia russa che mondiale.

La ricchezza delle particolarità stilistiche del nostro repertorio e l'ampiezza del concetto di genere satirico, esigono dal regista una ricerca sempre attiva e un costante affinamento delle qualità artistiche degli attori.

Gli artisti del nostro teatro, forti dell'esperienza compiuta alla scuola della satira majakovskiana, della drammaturgia sovietica e dei testi classici, associano — grazie alla propria versatilità — alle eccellenti qualità interpretative, notevoli qualità vocali e coreografiche, indispensabili per la realizzazione di spettacoli satirici e musicali.

Nella nostra compagnia non sono pochi gli attori che brillano per una personalità artistica eccezionale; tra questi famosi « maestri della scena » possiamo ricordare Tajana Perzer, Anatolij Papanov, Gheorghij Menglet, Vera Vasiljeva. Godono di grande popolarità anche Roman Tkagjuk, Andrej Mironov, Spartak Mishulin, Nina Arkhipova, Valentina Tokarskaja, Natalia Zashipina, Aleksandr Shirvindt, Kleon Protasov e altri. Insieme ai più anziani, lavora assai proficuamente un gruppo di attori giovani. Essi sono Tatjana Izykovic, Nina Kornienko, Ljudmila Gavrilova, Aleksej Levinskij, Aleksandr Vojevodin, Aleksandr Didenko.

Aprendo la sua 51ª stagione, il Teatro della Satira si propone di continuare e sviluppare le tradizioni di lotta iniziate con Vladimir Majakovskij. Ma ciò che sopra ogni cosa ci auguriamo è di essere all'altezza dei compiti che stanno davanti al nostro popolo e di poter rispondere alle aspettative di un pubblico d'avanguardia.

Educare e non solo divertire — questo è il nostro fine!

Da tutto questo deriva l'ottimismo e lo spirito giovanile del nostro Teatro.

APPUNTI

di Vladimir Majakovskij

Guida allo spettacolo La cimice *in un testo di Vladimir Majakovskij scritto per la rivista « Ogonjok » n. 2 del 13 gennaio 1929*

È una commedia fantastica in 2 atti e 9 quadri. Mi resta difficile considerarmi unico autore della commedia. Il materiale elaborato ed in essa incluso comprende una mole di fatti presi dalla vita quotidiana, giuntimi tra le mani e alla mia mente da ogni parte, durante tutto il periodo del mio lavoro di giornalista e pubblicista, specialmente presso la « Komsomolskaja Pravda ».
Questi avvenimenti, insignificanti se presi uno ad uno, sono stati da me raccolti e riuniti nei due personaggi principali della commedia: Prisypkin, che — per renderlo più elegante — cambia il suo nome in Pierre Skripkini, ex operaio ed ora fidanzato, e Oleg Bajan, ex proprietario di case e « talento ».
Il lavoro giornalistico ha preso corpo e si è chiarito in una commedia propagandistica, problematica, tendenziosa. Il problema consiste nel modo col quale smascherare il piccolo borghese del nostro tempo. Mi sono sforzato di distinguere con ogni mezzo la commedia dalle solite di tipo descrittivo.
La difficoltà maggiore è quella di tradurre gli avvenimenti in linguaggio teatrale basato sull'azione e capace di suscitare l'interesse del pubblico. L'arida successione dei quadri si presenta in questo modo:

1. Prisypkin e Bajan acquistano — col denaro di mamma Renaissance — prosciutto rosso, bottiglie col tappo rosso e altre cose rosse per festeggiare l'imminente matrimonio rosso.

2. In un convitto, i giovani discutono sulla fuga di Prisypkin dalle trincee di una vita fondata sul lavoro e, in seguito allo sparo con il quale Zoja Berezkina, innamorata di Prisypkin, si toglie la vita, espellendo « il fidanzato » che si allontana così, con clamore, dalla sua classe sociale.

3. I tram andavano tutti verso il Municipio, là si stava celebrando una sfarzosa cerimonia nuziale, il matrimonio di Prisypkin ed Elzevira Renaissance, la manicure, che ha tagliato tanto bene le unghie a Prisypkin.

4. Un incendio distrugge tutti i personaggi. Nessuno rimane vivo; manca solo un cadavere che, giudicando dal mancato ritrovamento, deve essere bruciato fin nelle minime parti.

Conclusioni:

Compagni e cittadini,
la vodka è un veleno.
Gli ubriachi,
la repubblica
bruceranno in un baleno.

5. Trascorrono dieci piani quinquennali dedicati alla costruzione e alla

lotta per la cultura. Il cadavere non è bruciato fino in fondo. Prisypkin, tutto intero, rimasto congelato sotto l'acquazzone delle pompe antincendio, è stato ritrovato in quella che un tempo era una cantina.
La votazione meccanica dell'intera federazione ha stabilito che si debba risuscitare Prisypkin.

Le ultime notizie sul
mammifero
che si nutriva di vodka
e che è in fase di scongelamento
sono queste.

6. Il mammifero è stato scongelato insieme ad uno splendido esemplare di cimice, modello 1928, che si arrampica sulla parete. Le « autodori », straordinarie automobili, e tutto il resto... lasciano sbalordito Prisypkin, che cade svenuto nelle braccia di Zoja Verezkina, colei che aveva tentato il suicidio per amor suo, ma che ora è viva e vegeta, pur essendo invecchiata di 50 anni.

7. Un reporter parla della tremenda epidemia « alcoolica » che ha colpito la città. Gli operai che producono la « birra », la quale dovrà alleviare le difficoltà incontrate da Prisypkin nel passaggio alla nuova civiltà, vengono ricoverati in massa all'ospedale, contaminati dall'alcool assaggiato una sola volta e per puro caso.
Persino i cani della casa dove abita Prisypkin sono preda dei microbi della bassa adulazione (leccapiedismo) e non abbaiano, non corrono, ma solo « servono », tenendosi sulle zampe posteriori. Non parliamo poi delle ragazze: sono state colpite da eccessi di innamoramento romantico. Per l'intera città si dà la caccia ad un insetto mai visto prima, la « cimex normalis », scoperta casualmente come un piccolo punto nero su un muro bianco e che — presa dopo vani assalti — viene chiusa nel cofanetto del direttore zoologico.

8. Tutti i tentativi di fare di Prisypkin un uomo nuovo, del futuro, falliscono. I medici si rifiutano di curare questo essere dal quale emana puzzo di alcool bruciato. L'essere stesso, abituato ad una vita umida di vodka, rifiuta la pulizia, il vitreo nitore che lo circonda e protesta perché lo hanno scongelato per farlo seccare. Egli rifugge dai divertimenti che gli vengono offerti, come il libro di Mussolini « Lettere dall'esilio ». Giunto alla disperazione, riprende vigoria all'annuncio che il giardino zoologico cerca una creatura antropomorfa che si presti a diuturne morsicature per il mantenimento di un insetto, di recente acquisto, nelle condizioni ad esso normali e abituali. Perfino la Berezkina si meraviglia pensando che cinquanta anni prima avrebbe potuto morire per un essere così abietto.
9. Una folla enorme si è radunata al giardino zoologico. Dopo che sono state rese di pubblica ragione le peripezie della caccia alla cimice, si scopre la gabbia con i due esemplari: la « cimex normalis » e Prisypkin che per poco non è stato scambiato per un « homo sapiens » e perfino per la sua più alta espressione, per un lavoratore. Ma dopo lo studio delle sue capacità mimetiche, egli si è rivelato non un essere umano, ma un semplice « philisteus vulgaris ». Il direttore dello zoo presenta

l'esemplare ai « padri » della città riuniti per l'occasione, quando Prisypkin, pronto a dare una dimostrazione delle sue capacità di assumere atteggiamenti umani e di parlare come un essere umano, fissa ad un tratto la platea: il suo volto, prima perplesso, ora esprime gioia; poi, indignato per la segregazione in cui è tenuto, invita gli spettatori, simili a lui come due gocce d'acqua a raggiungerlo nella gabbia. Prisypkin, in preda alle allucinazioni, viene ricacciato nella gabbia.

A soli 16 anni Valentin Plucek entrò a far parte del Teatro di Vsevolod Emiljevic Majerkold; vi lavorò come attore, quindi divenne regista, dopo aver frequentato uno speciale corso di studi. Alla vigilia della Guerra Patria Plucek, insieme al drammaturgo Aleksej Arbusov, creò uno studio nel quale fu realizzato lo spettacolo *La città all'alba.* Fu proprio il primo giorno di guerra che egli fu nominato primo regista del Teatro della Flotta del Mare del Nord. Dopo la vittoria ritornò a Mosca e fu allora che avvenne il suo incontro con il Teatro della Satira.
Da un quarto di secolo egli dirige questo collettivo artistico, mantenendolo sulle orme della tradizione instaurata dai grandi scrittori satirici russi. In tutto questo c'è qualcosa di più del puro divertimento, benché oggi il Teatro della Satira sia uno dei più piacevoli teatri di Mosca, dove la risata assolve al ruolo di attore principale.
Gli spettacoli di Plucek sono sempre apertamente propagandistici; il regista è instancabile nella lotta contro coloro che ostacolano il progresso della nostra società, contro tutto ciò che impedisce all'essere umano di essere Uomo. La sua posizione partitica è chiara, precisa. E come satirico sovietico, in ogni suo spettacolo, negando afferma. Nei suoi spettacoli il pathos del rifiuto (negazione) di tutto ciò che ostacola lo sviluppo della società socialista si accompagna indissolubilmente all'ardore con il quale si ribadisce il suo ideale (affermazione).

Metti il riflettore
in modo tale che la ribalta sia sempre illuminata.
Giralo,
fa che l'azione voli, non scorra
Il teatro
non è uno specchio che rifletta l'immagine,
ma
una lente d'ingrandimento.

In questi vigorosi versi di Majakovskij sono concentrate le aspirazioni del regista.

NOTE SUL REGISTA E SULLA COMPAGNIA

di Dario Ventimiglia

Plucek è uno di coloro ai quali spetta il merito e l'onore di una seconda scoperta della drammaturgia di Vladimir Majakovskij.
Negli anni '50, con altri famosi registi come N. Petrov e S. Jutkevic, si rivolse alla drammaturgia majakovskiana assumendosi la responsabilità

di sfatare la leggenda della « non rappresentabilità » (sulla scena) delle opere teatrali del poeta.
Dando vita ad opere come *Il bagno*, *La cimice*, e *Mistero buffo* il Teatro della Satira si è guadagnato una vasta autorità artistica nella famiglia dei teatri moscoviti; ha, inoltre, arricchito il repertorio, ha affinato le proprie capacità artistiche, tanto che questi spettacoli sono già entrati a far parte della storia del teatro come una nuova tappa del suo sviluppo. Negli spettacoli di Plucek si intrecciano in modo bizzarro la poesia e la satira; il contatto con lo spettatore è aperto, gaio, aderente ai suoi interessi attuali. Per ciò che concerne la forma, si può dire che la regia di Plucek è inesauribile: la magistrale utilizzazione dello spazio, l'espressività scultorea della messa in scena, la libera interpretazione delle metafore sceniche, l'imprevedibile impiego della musica — tutta una gamma di mezzi espressivi, insomma, è subordinata al compito di far risaltare le qualità drammatiche dell'autore e di esporre puntualmente e fedelmente la sua idea.
E sono proprio le peculiarità caratteristiche di ogni drammaturgo che suggeriscono al regista l'originalità della forma e la soluzione ai vari problemi dello spettacolo.
Il carattere profondamente ottimista del talento di Plucek, la sua concezione del reale e degli uomini fanno delle sue realizzazioni opere dense di significato, ardite, mordaci e anche beffarde, opere che sanno comunque toccare le corde più intime dell'animo umano.
Perciò la lezione di ottimismo che ci viene dal Teattro della Satira di Mosca, diretto da Plucek, trova sempre rispondenza nel pubblico. Plucek ha educato un'intera pleiade di attori di talento, assertori convinti delle stesse idee sul teatro, e ha creato la scuola di recitazione del Teatro stesso.

OTELLO

GRUPPO « LA MASCHERA » ROMA

Otello da William Shakespeare
adattamento e regia: Memè Perlini - *direttore di scena:* Giuseppe Ghigi - *musiche:* Alvin Curran - *scene e costumi:* Antonello Aglioti - *interpreti:* Ines Beinhauer, Ann Collin, Chrystel Dane, Mario Esposito, Curtis Gjonz, Nerina Montagnani, Renzo Rinaldi, Patrizia Sacchi, Enzo Turrin, Nora Vivian.

DESCRIZIONI DI « VIAGGIO » PER « OTELLO »

di Giuseppe Bartolucci

1 Itinerario per « fantasmi »

Otello?: chi è costui, per riprendere il *Pirandello: chi?*, Memé Perlini continua a percorrere se stesso, con una continuità che gli fa

onore tra tante nefaste mediazioni politico-culturali, e con una rispondenza che è sua particolarmente in mezzo a tante arretratezze di lavoro artistico. Non ci meravigliamo più, e nemmeno dovremmo arrabbiarci, se per suprema insolenza Memé Perlini ancora una volta confesserà di non essere arrivato in fondo alla lettura del testo scespiriano, poiché già del testo pirandelliano dei « Sei personaggi » altrettanto insolentemente citato qua e là era stato in grado di recuperare per *fantasmi* certe *irregolarità* di fondo con sorprendente profondità. Così è necessario ogni volta lasciarsi afferrare dal *viaggio* perliniano per *fantasmi*, su un'*irregolarità* di fondo, se si vuole ottenere un minimo di rendimento della rappresentazione, ed un minimo di corrispondenza con l'autore ripreso. D'altronde Memé Perlini, dal momento che in ogni *viaggio* che fa accresce ed espande se stesso, i propri fantasmi, le proprie irregolarità, inevitabilmente cita tendenzialmente se stesso, nel corso di questi suoi *viaggi*, con una rispondenza di temi e di linee che è tanto più singolare quanto meno ripetitiva, in virtù di una energia creatrice che lo sostiene dal già citato *Pirandello: chi?* al *Tarzan* al *Candore di suono giallo* a quello *Otello* « scandalosamente » suo come non poteva capitargli accettando la *sfida* veneziana.

2 Attraverso luci e tenebre

Otello come fantasma allora?: come « irregolarità »? Non è il caso di perder tempo alla ricerca di una *interpretazione* dell'*Otello* scespiriano, dal momento che si sa come poco contino le *parole* e come contino poco i *fatti*, per Memé Perlini, e come altrettanto poco contino i modi interpretativi degli attori rispetto ad un tracciato scenico non di ricerca; ma un *Otello* fantasma, addossato allo stupendo personaggio-ombra che è perfidamente l'*Otello* realmente nero, nello spettacolo di Perlini, si addice meravigliosamente, per « irregolarità », sia fisicamente che per comportamento, a certe espressioni *di luce e di tenebre* che avvolgono e comprimono l'*Otello* scespiriano in quell'ordito di *sogno* allestito da Jago e che pervade e inonda l'intiera tragedia. Ebbene *tenebre e luci*, si sa, fanno parte del procedimento scenico di Perlini, per un susseguirsi ed un intersecarsi di immagini in movimento, dettate da un'estrema semplicità di emissione e da un'estrema povertà di materiali, e corredate da una serie di « irregolarità » di modi di vedere che ormai costituiscono un *aperto* e sempre *ripreso* prontuario di ottica perliniana. Da questo punto di vista allora uno spettatore avrà modo di inserirsi in una tematica ed in un procedimento perfettamente riscontrabili e oggettivamente rappresentabili in questo *Otello* attraverso sonorità di gelosia, attraverso proiezioni di uccisioni, attraverso riflessi di *disegni*, con un candore terroristico che non è soltanto infantile e quindi debitamente crudele, ma è anche espressione di una *malattia* di segni collettivi, captabili onestamente soltanto da una mentalità infantile.

3 L'ottica dell'« irregolarità »

Certe aperture e certe riprese di *luci e tenebre* in questo *Otello* sono infatti di un'estensione e di una meditazione in passato non ope-

ranti globalmente all'interno del lavoro di Memé, come conseguenza *matura* di quell'indimenticabile esperienza all'aperto sulla spiaggia di Pescara, e come capacità di manovra di una storia *di fantasmi* drammaturgicamente espansa; ed allora lo spazio scenico si dilata e si arricchisce, in questo *Otello*, non tanto per ampliamento fisico, per naturale occupazione, quanto per una risorsa di respiro *diverso*, di durata *diversa*. Codesto respiro, codesta apertura, permettono di conseguenza alla stessa luce-tenebre di evidenziarsi per cesure irregolari e distese, e quindi concedono al *senso* del movimento di organizzarsi strumentalmente per *visioni* contigue; d'altronde il Perlini non è che deformi le visioni, le colora e le ritrae semmai, con un totale rispetto della persona e dell'ambiente, salvo esaltarle o deprimerle per resa simbolica configurativa, per ricchezza di ombre, su un *braccio* e per un *dispositivo* oggettivamente lineari e semplici, come è nelle sue abitudini, come è nell'uso del suo lavoro. (Con l'aggiunta in questo *Otello* di una *sonorità*, sia da parte degli attori, sia da parte degli interventi di Curran, che si fa predominante rispetto all'immagine, marginalizzandone l'influenza estetica, e naturalizzandone l'artificio, con un bel progredire di procedimento, ora moventesi tra una distensione visiva ed una cornice « popolareggiante », al di dentro di un uso « irregolare » dell'immagine, secondo il solito uso perliniano per diversificazione pittorica.)

4 L'attore impressionato

Questo straordinario intervento della vecchina-sposa-memoria-famiglia, così anomala e così graffiante, sta a dimostrare la qualità non di superficie, non di pelle, del lavoro di Perlini con gli interpreti; se questi ultimi sono lasciati apparentemente a se stessi oppure sistemati per finzione dove essi stessi vogliono, è vero invece che la loro disponibilità e la loro disattenzione è fatta entrare nel meccanismo spettacolare, nella sostanza rappresentativa, con una regola di fondo; che è quella di un'accensione del *disegno* in termini di anomalia e di afasia, gli interpreti ricevendone conferma e desolazione, fiducia ed esasperazione, e per esse ricomponendosi e riconquistandosi, attraverso immagini affatto deformanti o traviate. Da qui provengono — penso alla vecchina-sposa — quel candore e quella magia, che la loro apparizione fa crescere, assieme ad una sostanza di malattia appunto, intesa quest'ultima come disagio collettivo; da qui, anche, penso agli attori nuovi dell'*Otello*, a quel loro farsi ghirigoro e venire *impressionati* da una matita infantile, talvolta, e sempre da una ispirazione non adulta, in modo che le immagini che su di loro si fanno si salvino dall'irregolarità con cui vengono rappresentate proprio per la traccia infantile di origine, assolutamente impietosa, crudele, per meraviglia, per impaginazione al tempo stesso.

5 L'ambientazione emotiva

Piattini di plastica, vestiti da sposa, massi di pietra, granchi, sabbia, abiti di tutti i giorni, corpi seminudi o completamente nudi, rami di

albero, griglie di legno, abiti bianchi o rossi lunghissimi, non credo che si possa contare ancora su altro per questo *Otello* disperatamente povero e nudo, appunto senza una pretesa scenografica, all'infuori di qualche elemento concreto, senza una illusione di costumi, salvo qualche abito particolare; ed il tutto è frutto di un necessario allestimento da quattro soldi, e di un bisogno di selezionare materiali anonimi; salvo alla prova dei fatti, e cioè alla prova della rappresentazione, ottenere un risalto compositivo di eccezionale risorsa, sotto lo stimolo della luce, per materialità di rapporti.

Senza questa *illuminazione* oggetti e abiti non soltanto non avrebbero alcun senso ma scomparirebbero a se stessi, per inerzia di fattura o per sciccheria snobistica alternativamente; senza questa stessa illuminazione non si renderebbero partecipi di una relazionalità non puramente compositiva e quindi precipuamente oggetto di espressività, allineandosi per mezzo di essa ad una precipitazione collettiva che è appunto oggetto di socialità tendenzialmente (contrariamente ad ogni giudizio frettoloso che vorrebbe irrazionali e quindi irresponsabili, cioè soggettivi e privi di partecipazione gli interventi « illuminati » di Perlini, i suoi momenti produttivi per immagini « irregolari ».)

6 Dalla parte della crudeltà infantile

Quando Perlini afferma che il suo « Otello » è dalla parte dei bambini vuol dire semplicemente che egli intende affrontare infantilmente il pericolo di *consumo* del suo regno immaginario, ed infantilmente sta qui per *disegno* innocente, crudele, senza alcuna ombra di ricalco naïf, senza alcun riflesso di fuga dal male; un disegno che gli permetta di sfuggire anche dall'intellettualismo di fondo del suo addentrarsi nella realtà, all'uso in altre parole di *modelli* (assai evidenti) che richiedono un distanziamento critico dal reale.

In tal modo non è certamente un sotterfugio tale modo di offrire l'*Otello* e non è nemmeno un pregiudizio, dal momento che vi si innestano grovigli, e vi si dispongono ingegnosità, di oggettiva correlazione e di pratica materialità, attraverso una griglia di ricordi-esperienze, di modalità-interventi di particolare sezionalità visiva e conoscitiva: l'apertura mentale delle immagini, il loro costituirsi ipnotico, quel battere e chiudere delle ciglia, il destinarsi e il distrarsi della visività e della produttività, il reagire e penetrare *interno* del modo stesso del procedere, scivolano e concorrono attivamente ad un dispiegamento e ad un movimentarsi tragico dell'immaginario sensibile, senza particolari resistenze, senza pesanti deviazioni. Ed ecco allora che l'infantile non serve soltanto, o tendenzialmente, a confermare una misura, una qualità è in grado anche di dare maggiore sicurezza all'adulto, e di imporgli un rilievo drammatico, senza sbavature sentimentali, senza espressività di ricalco, per violenza interna, per rigore di resa, alternativamente; poiché battere le strade dell'infantile significa altresì non farsi afferrare dall'uso del ripetitivo, del convenzionale, nell'arco di un modo di procedere che non può fare a meno di essere esperienza, al tempo stesso, per sopravvivere alla propria offerta.

CASSIO GOVERNA A CIPRO

COOPERATIVA « TEATROGGI » ROMA

Cassio governa a Cipro (da Othello di William Shakespeare) di Giorgio Manganelli
regia: Gianni Serra - *registi assistenti:* Gioia Benelli, Tomaso Sherman - *scene e costumi:* Tomaso Sherman, Gioia Benelli - *consulente musicale:* Carlo Dansi - *movimenti mimici:* Roberto Della Casa - *assistente scene e costumi:* Stefania Benelli - *direttore di scena:* Pino Di Giovanni - *costumi:* Sartoria Tirelli - Roma - *calzature:* Ditta Pompei - Roma - *parrucche:* Ditta Rocchetti - Roma - *attrezzeria:* Ditta Rancati - Roma - *apparecchiature televisive:* Philips - Milano - *ripresa televisiva:* Claudio Speranza - *cameramen:* Piergiorgio Albertini - *tecnico eidophor:* Alfredo Varani - *collaborazione tecnica per i mezzi audiovisivi:* Unitelefilm s.r.l. - Roma - *organizzazione:* Sebastiano Calabrò - *personaggi e interpreti:* Jago - Bruno Cirino, Il buffone - Roberto Della Casa, Desdemona - Annalisa Fierro, Emilia - Antonia Forlani, Montano - Mauro Franceschi, Roderigo - Alessandro Haber, Bianca - Micaela Pignatelli, Cassio - Paolo Malco, Othello - Antonio Meschini, Brabanzio - Mario Righetti, Jago - Nicoletta Rizzi, Ludovico - Renzo Rossi, Musici - Caterina Bandarin, Armando Fiabane, Luisa Pistolato, Susanna Vascon; Senatori, Soldati, Puttane, Gentiluomini, Gente di seguito.

INTRODUZIONE

di Giorgio Manganelli

Tra tutte le opere di Shakespeare, l'*Othello*, unitamente al *Romeo e Giulietta*, è quello che più si accosta al teatro d'azione, di vicende; mentre l'*Amleto*, e anche il *Re Lear* e il *Machbet*, non pongono in primo piano la storia, la serie degli avvenimenti, l'*Othello* è sostanzialmente un racconto d'intrigo sceneggiato. Attraverso la tradizione, abbiamo imparato la malvagità inaudita di Jago, la generosa ingenuità di Othello, l'innamorata e sventurata fedeltà di Desdemona; la storia di *Othello* è essenzialmente la storia di questi tre personaggi e, insomma, del modo con cui Jago, attraverso frodi e calunnie e insinuazioni mentite induce Othello ad uccidere come infedele la fedelissima sposa. Si può leggere l'*Othello* come un dramma di sangue e gelosia, un « fattaccio », un episodio di cronaca nera nell'alta società veneziana. Questa lettura ha costretto l'*Othello* entro limiti che direi ottocenteschi: tutte le tentazioni naturalistiche hanno trovato esca in questa vicenda cui non manca nemmeno l'ausilio del « caso crudele », dell'espediente insieme realistico e artificioso: il fazzoletto. Tuttavia l'*Othello*, anche in questa lettura tutta fatti e sangue, non nasconde alcuni misteri, alcuni interrogativi squisitamente shakespeariani. La malvagità di Jago ha sempre lasciato perplessi i commentatori: essa è assoluta, una malvagità sfrenata, che perde ogni rapporto con le sue ragioni dichiarate: la frustrazione per la promozione di Cassio al suo posto e

una vaga, dubbia gelosia nei confronti di Othello e ancora di Cassio. Per Jago si è parlato di « artista del male », si è fatto ricorso a Machiavelli; il tragico fraintendimento che porta alla rovina due sposi innamorati e fedeli pare alludere ad una naturale ambiguità del linguaggio amoroso: gli amanti sono gli esseri reciprocamente più vicini e più estranei. Supponiamo che Jago abbia gli stessi problemi dei commentatori di Jago: egli si trova collocato al centro di una trama ordita da lui stesso, il cui esito, le cui dimensioni inizialmente egli ignora, così come ignora le ragioni assolute, filosofiche del suo odio. Jago è insieme il criminale e l'indagatore, e si trova al centro di un enigma, egli stesso enigmatico. Jago è dunque il centro di un « Othello », se così possiamo dire, « amletizzato », in cui la storia è secondaria nei confronti di questa indagine che il criminale esegue su se medesimo e sul crimine; attorno a lui, le parole degli altri si presentano come sintomi di un delirio, non servono a comunicare e capire, ma sono strumenti e complici del delitto. Grazie alla centralità drammatica, psicologica e morale, di Jago, la storia privata, il fatto di « cronaca nera » si scioglie, trasforma in materia di indagine, un puro problema dell'intelligenza insieme maligna e illuminante, sordida e liberatrice.

ANNOTAZIONI SULLA COOPERATIVA

di Bruno Cirino

La Cooperativa Teatroggi debutta a Roma in un « campo sportivo » dell'estrema periferia, a Pietralata, con *Il Mutilato* di Ernst Toller per la regia di Bruno Cirino.

1968: è l'anno in cui si vive nelle piazze e nelle strade; tra i tanti operai, studenti, lavoratori, ci sono anche alcuni — non molti, ma non pochi — attori a manifestare, a urlare più forte degli altri (è il loro mestiere). Come gli altri, gli attori « vivono » al mattino, al pomeriggio, manganellati dalla polizia o in fuga affannati rifugiati in una casa aperta e ospitale, in un portone sicuro, in un autobus senza destinazione: e dopo una tale giornata vivono a sera; disoccupati in una trattoria o in una assemblea, o occupati su un palcoscenico, chiuso in una consunta estetica a sfarfalleggiare dinnanzi a un pubblico acciocchito « maggioranza silenziosa »: proprio quel pubblico che ha investito di urlante autorità il poliziotto che due ore prima ti ha picchiato.

Che fare dunque? Come portare la strada nel teatro o il teatro nella strada? Rifiutare qualunque approccio-parentela con i deserti dell'estetica? Rifiutarsi come intellettuale — è un intellettuale l'attore? — o, come lo hanno ridotto, juke-box, strumento meccanico di riproduzione sonora a basso (meno spesso ad alto) prezzo? e, nel caso dell'alto prezzo, rifiutare il ruolo di servo d'oro mediatore del consenso? o rintracciare, inventare, scoprire un nuovo modo di porsi rispetto al proprio mestiere? — le parole « arte », « artista » e derivati diventano ogni giorno più clandestine — Il sogno dell'intellettuale organico...!

La reale alternativa fu di legarsi ai grandi movimenti democratici, inserirsi nelle strutture di base per lo sviluppo e lo svolgimento di una politica culturale che forse comincia a dare i suoi frutti. Intanto bisognava fuggire dai tradizionali teatrali: teatro di strada, teatro d'intervento, teatro « politico » furono passaggi obbligati di una elaborazione culturale e politica, non teorica, elaborazione, che fu manichea ma che ormai è molto più articolata, più seria se in qualche modo si è riusciti a rinnovare in parte anche il pubblico dei teatri tradizionali.

Teatroggi dà il proprio contributo alla creazione di nuove strutture. Con il testo di Toller viaggia nei centri più impervi e popolari del Lazio, trascinandosi dietro un palcoscenico e un migliaio di sedie. Poi si collega con operatori culturali di base in un quartiere periferico romano, Centocelle. Alcune assemblee delegano noi « tecnici » a scrivere e mettere in scena uno spettacolo sul fascismo. Dacia Maraini in un continuo dialogo con la gente del quartiere scrive « Gli anni del fascismo », che viene rappresentato con la regìa di Bruno Cirino. Le elezioni anticipate fanno di questo spettacolo uno strumento di lotta: viene rappresentato anche nel clima di guerra che c'era a Reggio Calabria, gli attori protetti e scortati. Lo spettacolo diventa giustamente occasione di dibattito politico. *Teatroggi* si consolida; gli viene riconosciuta, non senza lotta, una sua funzione; riceve sovvenzioni ministeriali; commissiona a Dacia Maraini un testo sull'unità d'Italia nel tentativo di rintracciare le storture con cui si procedette all'unificazione e che furono concause della nascita del fascismo e che ancora inquinano e disturbano un reale processo democratico della vita italiana. Viene quindi rappresentato *Viva l'Italia* con la regìa di Bruno Cirino e si raggiunge la cifra record di quasi duecento repliche, la maggior parte in piccoli centri, in decentramento, in Toscana prima di tutto dove un'altra cooperativa, Il Gruppo della Rocca, sta svolgendo con il Comitato del Decentramento Toscano un'importante funzione di reperimento di spazi e pubblico fino a qualche anno prima tagliati fuori da qualsiasi proposta culturale. *Teatroggi* ormai si muove tra la periferia romana, la Toscana, le Puglie, la Sicilia, l'Emilia, la Campania; va da Trieste a Palermo toccando anche i grossi teatri del circuito pubblico. E a questo punto, accetta con entusiasmo e con coerenza l'invito della Biennale a rappresentare l'« Othello » in luoghi decentrati: da Porto Marghera alla Giudecca. (Anche per arrivare al rinnovamento della Biennale, sulla strada di una effettiva democratizzazione — se si sapranno tenere correttamente i rapporti con il mondo della scuola e del lavoro — sono state necessarie molte teste manganellate).

Tra i soci e i collegoratori di Teatroggi ci sono: Dacia Maraini, Giorgio Manganelli, Tito Schipa jr., Sebastiano Calabrò, Annabella Cerliani, Mariano Rigillo, Ezio Marano, Piera Degli Esposti, Saviana Scalfi, Ernesto Colli, Annalisa Fierro, Giacomo Piperno, Angelo Conti, Renzo Rossi, Uberto Bertacca.

CONCERTO SINFONICO DELL'ORCHESTRA E DEL CORO DEL TEATRO LA FENICE DIRETTO DA LUCAS VIS

PROGRAMMA

Aldo Clementi: « Episodi, composizione in un tempo per orchestra » (1958)
Luigi Nono: da « Intolleranza », « Coro finale seconda scena e coro finale dell'opera » (1960); maestro del coro: Ferruccio Lozer.
Luigi Nono: « Composizione per orchestra n. 2 » - « Diario polacco '58 ».
Niccolò Castiglioni: « Aprèslude » (1959).
Bruno Maderna: « Concerto per pianoforte e orchestra » (1960); pianoforte: John Tilbury (prima esecuzione in Italia).

Aldo Clementi: « Episodi »

Composizione in un tempo per orchestra (1958)

Fra i compositori italiani delle ultimissime generazioni, Aldo Clementi è di quelli che vanno attirando in crescendo l'attenzione su di sé, e il secondo premio nella categoria « orchestra sinfonica » conquistato, proprio con *Episodi*, al recente Concorso internazionale di composizione indetto dalla SIMC, ne è una significativa conferma. Militante linguistiche, Clementi pratica in *Episodi* una tecnica di scrittura che può definirsi strutturalistica. Ciò significa che il materiale del pezzo è formato da una certa quantità di strutture sonore — in questo caso essenzialmente determinate da valori ritmici e dinamici — che, precostituite dal compositore, vengono da questo organizzate formalmente, secondo un criterio di articolazione per cui ogni struttura è agganciata all'altra, e in maniera quasi automatica, mediante gli elementi coincidenti. Per esempio, subito all'inizio, è facilmente riconoscibile la presenza di una sorta di fondale affidato agli archi, che si distende per parecchie battute finché non sopravviene un nuovo elemento strutturale, questa volta agli ottoni, innestato sul primo in maniera del tutto autonoma ma anche una precisa ragione costruttiva e formale alla sua presenza. D'altra parte, le strutture minori che fin dalle prime battute figurano come in rilievo, a interessare sonoramente, ritmicamente l'ordito strutturale, sono a loro volta destinate ad assumere il filo rosso della partitura, salvo proporre, come nel caso della singolarissima struttura ritmica fatta di note ribattute, una presenza eccentrica che ha valore di un vero e proprio collage musicale.
Episodi si presenta insomma come una organizzazione di organismi musicali in se stessi conchiusi, ma combinati in modo da costellare lo spazio sonoro prescelto e soprattutto caratterizzati dal timbro e dalla dinamica, con il gioco astratto di tensioni contrastanti; per cui mentre alcune strutture si concatenano e si intersecano, si stratificano e si innestano fra

loro, altre sembrano invece governate da una forza centrifuga che le porta a dilatare all'estremo quello spazio sonoro, e meglio definirlo nei suoi dilatati confini. Il procedimento costruttivo è prevalentemente a strati, ma nel complesso la materia musicale del pezzo è governata da un'intima dialettica che potremmo chiamare « degli opposti » nel senso che è estranea ogni idea di sviluppo. Infatti la materia tende piuttosto a una forma di equilibrio statico, a costituirsi cioè come un vasto quadrante sonoro sul quale si illuminano, in calibratissime figure geometriche apparentemente senza legame, gli autonomi elementi strutturali. *Episodi* è in un unico tempo, come non potrebbe non essere data la sua particolare costruzione (che spiega anche il titolo). In quest'unico tempo, proprio perché il materiale è precostituito nei suoi elementi strutturali ma non nella loro disposizione, hanno luogo distensioni e concentrazioni che nascono dalla libera invenzione del compositore: esse portano al culmine della lunga corona che compare proprio al centro del pezzo, e che quasi simmetricamente ritorna a tre battute dalla fine. Tre battute che, come in una ripresa subito interrotta, lasciano intendere un processo all'infinito, rispondente suppergiù al principio dell'informal pittorico, che tendenzialmente ha distrutto la ragione estetica della cornice.
Composto nel 1957, il lavoro è stato eseguito per la prima volta nel gennaio del 1958 alla radio di Bruxelles, sotto la direzione di Bruno Maderna.

Luigi Pestalozza

Luigi Nono: « Intolleranza ».

Coro finale seconda scena

Montagne - boschi - fiumi entrano nello specchio dei tuoi occhi.
Acque alberi nuvole ti salutan noi ti vorremmo seguire ma il bisogno ci lega.
Il bisogno più forte del sogno.
Addio Addio Addio
Testo di A. M. Ripellino

Coro finale dell'opera

Voi che sarete emersi dai borghi dove fummo travolti pensate
anche ai tempi bui voi siete scampati.
Andammo noi più spesso cambiando paese che scarpe attraverso
guerre di classe disperati quando solo ingiustizia c'era.
Voi quando sarà venuta l'ora che all'uomo un aiuto sia l'uomo
pensate a noi con indulgenza.
Testo di Bertold Brecht

Luigi Nono: Composizione per orchestra n. 2 (Diario Polacco '58)

Scritto fra il dicembre del 1958 e il giugno del 1959, il lavoro è nato, come si capisce subito dal titolo, dalla presa di contatto del musicista con la nuova esperienza umana, culturale e sociale della Polonia, uscita piena di una violenta volontà di vita e di rinnovamento, dalle distruzioni della guerra, dagli stermini dei campi di concentramento nazisti e dai

duri anni del dopoguerra. Non si tratta, ben inteso, di un programma musicale ma piuttosto di una « provocazione » musicale: ossia invano l'ascoltatore cercherebbe nella partitura di Nono la banalità di una celebrazione o i contorni di una descrizione, mentre invece i tratti di una emozione o di una reazione profondamente sentite e liberate dall'espressione inducono effettivamente alla realtà da cui si sono mosse e che è, appunto, indicata nel titolo. Come in altri lavori, dunque, anche qui Nono motiva esplicitamente il suo mondo creativo — la carica lirica e drammatica della sua musica — in relazione a dei fatti precisi e a un campo ideale e pratico ben identificato, così da assegnare alla sua opera di compositore, e anzi addirittura alla sua estrema disponibilità tecnica e di materiale, un'inconfondibile e impegnativa responsabilità nell'attuale dibattito musicale. Proprio perciò, del resto, l'interesse per i mezzi e la forma, anche in questo pezzo, non stenta a essere superato e giustamente dimenticato, nel momento della resa esecutiva e dell'ascoltazione, dal significato e dalla comunicazione a cui il Diario Polacco tende.

Luigi Pestalozza

Niccolò Castiglioni: « Aprèslude »

Aprèslude appartiene a una delle annate più dense e significanti di Nicolò Castiglioni: il 1959. Un anno in cui l'allora ventisettenne musicista forniva mature prove compositive oltre che con la presente partitura con altri tre lavori per orchestra — *Sequenze, Tropi* e *Eine Kleine Weihnachtmusik* — nonché con i pianistici *Cangianti*. Siamo nel pieno della esperienza darmstadtiana di Castiglioni: in quel panorama creativo egli si colloca con connotazioni però affatto personali, come già attestano i suoi interessi centrati non soltanto su Webern ma anche su Debussy e Stravinski. Alla fondamentale concezione strutturalistica darmstadtiana affianca pertanto un gusto per l'investigazione sonora che lo riallaccia al grande francese, mentre di Atravinski riprende l'attitudine artigianale. Il ruolo del musicista, scriverà, è appunto quello di un artigiano, i cui compiti consistono nel « trovare e scoprire una bellezza reale ed obiettivamente presente nelle cose più semplici ed apparentemente più banali... ».

Aprèslude è scritto per grande orchestra: il coro di fiati consta di 26 strumenti (cioè 5 flauti, 4 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 5 trombe, 3 tromboni); la percussione è affidata alle mani di 5 esecutori; infine vengono il pianoforte (destinato a un ruolo importante), arpa, celesta, vibrafono, silofono, campane e la massa d'archi. La durata del pezzo è approssimativamente di 13'. Quattro le parti che lo compongono, tra loro nettamente distinte. La prima è impostata e risolve in dimensioni cameristiche. La zona centrale, gradualmente, conquista invece la dimensione di piena orchestra dove si manifesta con straordinaria complessità e mobilità il più tipico universo sonoro castiglioniano. Il tutto è costruito con innegabile coerenza: le formulazioni iniziali — gruppi ritmici, scelte intervallari, collocazione ravvicinata nello spazio delle parti —

si articolano secondo linee di sviluppo controllatissime. La zona di massima complessità è da manuale di composizione della « Nuova Musica »: ritmi diversi e irregolari si mescolano con abilità, suoni che crescono e svaniscono in stretto contatto tra loro nel modo di un pullulare inarrestabile e puntigliosamente organizzato, mentre il fitto intreccio timbrico vive di fantasiosi accostamenti, di sempre nuovi modi d'amalgamazione. Il *climax* di questo primo brano; il più vasto dei quattro, risponde perfettamente a quello che Boulez ha definito come *envoûtement* musicale. Un « sortilegio » proprio che è forse la più seducente pagina uscita dalla mente del Castiglioni. All'ampiezza e complessità del primo brano fanno da contrasto i successivi, più semplici e quasi sempre « cameristici ».
Il secondo è giocato sui suoni tenuti che si aggrumano in macchie coloristiche delicatissime, ora opache ora luminose. Il terzo muove invece da una disposizione alternata di sciolti andamenti figurali e di pause: quelli hanno poi il sopravvento determinando una conclusione con agili e chiaroscurati disegni. Il brano finale, assai breve, è singolarizzato dalla finissima rabescatura pianistica, come un rimando di singolare concisione e ricchezza al tipico tastierismo del Castiglioni di *Cangianti*, qui in un singolare e fecondo rapporto con il pulviscolo timbrico di altri strumenti.

Roberto Zanetti

Bruno Maderna: Concerto per pianoforte e orchestra

Il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Bruno Maderna — datato 1959-60 e dedicato al pianista americano David Tudor — è lavoro tipico del musicista in quella fase evolutiva dell'esperienza darmstadtiana che puntava all'allargamento dei confini musicali e dei materiali sonori. Da una parte abbiamo il Maderna che investiga la via musicale elettronica; dall'altra lo vediamo disporsi in modo anti-tradizionale di fronte ai mezzi forniti dalla tradizione. Atteggiamento che egli spartisce con gli altri compagni di cammino darmstadtiani, ma che trovano in lui una tensione singolare e sempre si caricano di significati personali. Nel senso del suo disporsi di fronte ai mezzi tradizionali, e sempre tenendo presente che in Maderna è inalienabile una « memoria del passato », acquista un valore esemplificativo proprio il *Concerto* per pianoforte e orchestra. Intanto c'è il rimando alla « classica » forma del concerto per solista e orchestra; secondariamente la scelta, tra i tanti strumenti possibili, proprio del pianoforte, il protagonista per eccellenza della letteratura del genere, almeno da oltre un secolo e mezzo. Il concetto stesso di concerto è sottoposto, naturalmente, a un profondo ripensamento: il momento dialogico (l'antitesi romantica tra individuo e mondo circostante) è difatti superato per un rapporto ben più complesso e mutevole. L'orchestra ora cresce a ridosso del « solista » che ne diviene una voce « non protagonista » ma intagliata pariteticamente: ora il solista è una semplice integrazione timbrica di quella; ora, invece, come nelle cadenze, balza prepotentemente in primo piano, ma sempre — per caratteri di scrittura e riagganci alla materia sonora — nel modo di proiezione particolare

di quella. In secondo luogo va considerato l'impiego del pianoforte. Nella concezione di Maderna vediamo riverberarsi — benché l'assimilazione e la conseguente riapplicazione divengano del tutto personali — il mondo tastieristico di un Boulez e di uno Stockhausen; né manca il ricorso al *bruitismo* pianistico di un Cage. Al pianismo « digitale » si aggancia così tutto il « nuovo pianismo » che richiede all'esecutore prestazioni di diversa ampiezza: cluster, interventi diretti sulle corde, colpi sulla cassa, e così via. Esemplare — e anche estremamente significativo — un passaggio che si trova nella parte iniziale del brano. Il montare per scoppi improvvisi dell'intera compagine strumentale, raggiunto il grado estremo d'incandescente, spasmodica tensione, è drammaticamente lacerato dal pianista che « con un colpo secco e violento » chiude il coperchio della tastiera.

L'orchestra è formata da un coro di 36 fiati (cioè 5 flauti, 3 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto piccolo e clarinetto basso, 3 saxofoni, 2 fagotti, controfagotto, 6 corni, 5 trombe, 4 tromboni; flicorno, tuba, percussione, 2 arpe e archi. La durata d'esecuzione s'aggira sui 18'.

Roberto Zanetti

ENSEMBLE MUSIQUES NOUVELLES DI BRUXELLES

Petrus Hebraicus

Esecutori ed interpreti: *Cantanti:* Zeeger J.R. Vandersteene, John Bröchler, Irene Jarsky - *attori:* Joachim Baumann, Martin Hirte - *Ensemble Musiques Nouvelles Bruxelles:* Francette Bartholomée, arpa e pianoforte, Pierre Bartholomée, pianoforte e organo, Walter Boeykens, clarinetto e clarinetto basso, Marcel Denis, corno, Sigiswald Kuyken, violino e viola, Wieland Kuyken, violoncello, Georges Octors jr., percussione e pianoforte - *concertazione*: Pierre Bartholomée e Henri Pousser - *elettronica*: Henri Pousser e Aart van Dijk (Centre de Recherches Musicales de Wallonie, Liège) - *regia:* Gideon Y. Schein - *scene:* Martin Rupprecht - *costumi*: Dietlinde Calsow - *collaborazione ai testi*: Kyra Stromberg - *corripetitrice:* Susan Wenckus - *assistente alla regia:* Andt Gossomann - *assistenti scenografe:* Monika Jacobs, Susan Faul - *proiezioni da:* Balcar - Doré - Fuchs - Lekunden - *commissione e produzione*: Berliner Festwochen.

Prologo

I atto: Investitura di Mosè (Sinfonia apologetica in forma di cantata)

a) Preludio - Avvio e tema dell'azione

Pietro Hebraicus, insegnante elementare, si reca da un notaio per far valere il suo diritto all'eredità di Johann Sigmund Buddenhcin, in quanto parente del defunto benefattore. Il notaio lo informa che ha l'obbligo di dimostrare la sua appartenenza a quella famiglia. Lo potrà fare nella misura in cui riuscirà a mettere in evidenza il valore dello spirito e dell'opera di questa famiglia nei confronti dell'umanità.

b) Premessa: Giustificazione mediante i patriarchi

Il popolo dei cantori si meraviglia del proposito di Simone di allontanarlo dal faraone e dai modi musicali tradizionali. Gli allievi del maestro lodano la sua preparazione ed elogiano la sua saggezza. E' lui stesso poi a precisare da quali patriarchi gli sia derivata questa scienza. Ai dubbi espressi dagli anziani, egli risponde: « La patria è quella terra nella quale sinora nessuno è stato », aggiungendo che si deve ascoltare la voce della speranza. A queste parole il popolo si solleva e lo segue nel deserto che lo purificherà.

c) Intermezzo: La vocazione

Pietro Hebraicus soldato di leva! Il caporale lo trova ridicolo, perché è uno scrittore. Pietro si sente chiamato a fare lo scrittore, perché qualcuno lo doveva fare e nessuno lo voleva fare. (Schönberg, 1917).

d) Rappresentazione: Assegnazione della legge

Simone è stato chiamato sul monte dal dio dell'ira e qui riceve da Lui la nuova legge: una fusione di comandamenti religiosi tratti dalla Bibbia e di canoni estetici, quali furono espressi, tra gli altri, da Schönberg in forma abbastanza polemica.

e) Intermezzo: Dal faraone

Pietro Hebraicus viene chiamato come insegnante dal suo direttore didattico. Questi gli rimprovera il carattere antipedagogico dei suoi scritti, con i quali egli ha spezzato tutte le delimitazioni proposte di una società ordinata. E' come se egli avesse posto l'ordine della natura al di sopra della legge umana.
Pietro Hebraicus viene licenziato. (Schönberg in Berlino, 1933).

f) Esecuzione: Il vitello d'oro e insurrezione del popolo

Allorché il popolo vede che Simone non ritorna da una seconda assenza, si lascia convincere da un cantore più giovane, Akhillas, ad onorare la legge stessa sotto forma di un agnello dalle dodici teste. Ma Simone ritorna: nasce un dissidio e Akhillas incita il popolo contro il maestro. Dopo un'aspra lotta viene lasciato per morto sul campo di battaglia.

g) Intermezzo: La spoliazione

Petrus Hebraicus alla ricerca della sua libertà attraversa un paese: il suo corpo può passare ma non il suo spirito. (Scritti da Freud, 1933)

h) Finale: Visione della terra promessa

Ma i suoi allievi lo curano e riescono a salvarlo. Il popolo pentito riprende il cammino attraverso il deserto. Alla vista della terra promessa, Simone sente che gli mancano le forze. Fa venire a sé gli allievi prediletti e distribuisce loro i compiti: uno, « Ellaban », non attraverserà il fiume, ma stabilirà un collegamento tra vecchio e nuovo mondo, mentre l'altro « Jasuton » condurrà i più arditi nella nuova terra introducendoli a nuove forme di vita. Dopo aver ancora una volta invocato il dio del deserto, Simone esala l'ultimo respiro e il popolo lo consacra e lo onora in un nuovo canto.

i) Epilogo: Ma chi è questo *Pietro Hebraicus?*

Pietro Hebraicus all'ufficio di stato civile alla ricerca di un'identità personale e spirituale. Nella confusione ha dimenticato il proprio nome, la propria data di nascita e il nome del padre. L'ufficiale di stato civile, pronto ad aiutarlo, lo manda da uno psichiatra. Pietro ne va in cerca.

II atto: Abramo e Paolo (Trasformazione dialettica in forma di operina)

a) Preludio: Prova dall'esito incerto

Pietro Hebraicus non ha superato la prima prova. Il professore gli rimprovera di non aver scoperto la forza della nuova scienza, di non aver saputo leggere l'antica storia di Mosé. Sarà meglio che racconti allora quella del sacrificio di Abramo.

b) Crescendo: Il primo sacrificio, con introduzione e una variante

Sara cerca di convincere Abramo a non dare ascolto alla sua voce interiore e a non ritornare sulla montagna. Ma Abramo non si lascia dissuadere e vuole che il figlio segua il suo esempio.

Arrivati sulla montagna, Abramo manda il figlio a cercare legna per il rogo del sacrificio. Rimasto solo, esprime a se stesso e al suo dio la propria disperazione. Non può sacrificare il figlio: vuol ritornare a casa con lui l'indomani. Ambedue si addormentano poi sul monte. Giunge un angelo inviato da Dio per convincere Abramo della necessità di sacrificare il figlio. All'inizio Abramo si rifiuta. Adducendo però l'argomentazione che Saul, divenuto uomo, sarà pericoloso, che è troppo orgoglioso e soprattutto che il suo amore per la madre ha qualcosa di sospetto, l'angelo convince Abramo. Egli desta il figlio e lo uccide. Ma viene sopraffatto dal pentimento e, in preda alla disperazione, minaccia il suo dio di vendicarsi.

c) Intermezzo: Nel mondo sotterraneo

Pietro incontra il suo « psichiatra ». Ma non lo può aiutare. Il suo spirito si disperde ancora ed egli cerca di proseguire il racconto.

d) Diminuendo: Il secondo sacrificio a rovescio con una variante a ritroso

Questa volta l'angelo si presenta a Saul. Egli deve uccidere il proprio padre e divenire così padre di una nuova schiatta. Dovrà rivolgere la sua vendetta contro tutti coloro i quali si rivolteranno contro la volontà del Signore. Abramo è solo un tiranno, sotto il cui giogo stanno Sara e il figlio. Abramo ha addirittura concesso Sara alle voglie di un altro uomo per salvarsi la vita. Il figlio è ora convinto. Desta il padre, lo uccide ma è subito preso dai rimorsi e si allontana di corsa.

Per due giorni Sara cerca la propria famiglia. Infine incontra il figlio ferito e stravolto che le racconta la storia. Crede di avere ucciso il padre. Il racconto è un tomento per Sara. Con un filo di speranza risalgono il monte per riuscire forse a salvare Abramo. Nell'ultima variante i due uomini si destano insieme, felice di trovare il compagno in vita. Si trattava solo di un brutto sogno. Torneranno fraternamente indietro, rifiutando il dio che istiga il padre contro il figlio. Insieme porteranno la pace in terra. Assieme ad un angelo della fratellanza ritornano a casa per comunicare a Sara la loro scoperta.

e) Epilogo: Una confessione pericolosa

Pietro cerca di trovare conforto morale da un confessore. Vorrebbe liberarsi di tutte le immaggini sopravissute che sono impedimento sulla via della ricerca del puro spirito. Il confessore gli spiega che egli deve resistere alla tempesta dei suoi esagerati desideri, far penitenza ed esprimere il rimorso, altrimenti, nell'interesse dell'umanità, dovrebbe conferire con le autorità. Pietro esprime il desiderio di fare del suo meglio.

III atto: Ebrezza di Noè (Prospettiva ipotetica, nel senso di una plurimeditazione)

a) Domenica: L'arresto

Pietro Hebraicus viene accusato. Egli protesta di non essere responsabile della pubblicazione dei suoi pamphlets. Ciò nonostante viene arrestato.

b) Lunedì: Smascheramento di Pierrot - Primo discorso di Noè

Pietro giunge alla sua prigione.

c) Martedì: Prima udienza

Pietro parla con il suo avvocato. Pietro annuncia il suo terzo testamento: la distruzione di ogni potere arbitrario, ingiustificato. Unico limite alla libertà del singolo deve essere la libertà del prossimo. L'avvocato trova che il caso di Pietro è peggio di quanto egli pensasse e non è più in grado di aiutarlo.

d) Mercoledì: Tortura di Pierrot e secondo discorso di Noè

Pietro viene torturato e assurge al di là della propria identità.

e) Giovedì: Seconda udienza

Pietro narra la sua storia in tribunale. Espone una cronaca dei fatti e rivela la sua scoperta della libertà nella ricerca della propria identità.

f) Venerdì: Recupero di Pierrot e terzo discorso di Noè

Pietro salva la sua precedente identità e cerca di consolarla e proteggerla.

g) Sabato: Il giudizio

Pietro viene condannato.

Epilogo: Reparatio

Chi è Petrus Hebraicus?

Quando mi fu affidato l'incarico di comporre un'opera in occasione del primo centenario della nascita di Schönberg, per mettere in evidenza il suo significato per noi contemporanei (e quindi in primo luogo per me) la cosa mi trovò affatto sprovveduto. In quanto compositore seriale provengo dalla dodecafonia schönberghiana e da più di vent'anni mi occupo nei miei scritti dei diversi aspetti dell'opera di Schönberg (si veda ad esempio « Musica Semantica Società » — Bompiani Editore). Ma la mia conoscenza e la mia comprensione non mi sembravano affatto essere sufficienti e mi sentii in dovere di approfittare dell'occasione per ampliarle ed approfondirle.

Schönberg mi appariva, fra l'altro, come il maestro che ci aveva trasmesso la sintesi più intensa della nostra eredità musicale (assieme alle sue contraddizioni interiori): questo mi sembrò di una estrema utilità per la comprensione (ed eventualmente per la trasformazione) della nostra situazione e delle attuali difficoltà.

Perciò raccolsi tutto quello che potevo trovare sull'argomento: partiture, incisioni, scritti teorici e polemici, biografici e filosofici (assieme a quelli di altri autori che più o meno direttamente erano legati all'argomento) e iniziai un ampio, intenso lavoro di « digestione ». Si trattava soprattutto di riunire sotto un denominatore comune i diversissimi, spesso apparentemente contraddittorii aspetti ed elementi dell'opera di Schönberg (per esempio lo scetticismo di « Pierrot lunaire » e la fede di « Moses und Aaron »).

Da un lato l'azione parlata che percorre tutta l'opera in piccoli quadri,

sottilmente collegati fra di loro: sotto il pretesto di un processo per una eredità (Schönberg di fronte al proprio passato — musicale e religioso — e noi stessi di fronte a Schönberg) essa evoca il difficile rapporto dell'artista anticonformista nei confronti della società.

Dall'altro lato, le scene musicali, più lunghe, che interrompono l'azione narrata e si possono raggruppare il tre momenti principali:

a) L'investitura di Mosè, in cui il destino *musicale* di Schönberg si identifica con la storia di Mosè (che la Bibbia e Schönberg stesso, hanno rappresentato, al pari di Sigmund Freud, in forma non ortodossa), indagandone così il più ampio significato. La forma dell'oratorio (Passione) ha qui funzione indicativa dell'atteggiamento dominante verso il passato (anche recentissimo) e verso le sue prospettive (aperte al futuro).

b) Le variazioni sul sacrificio di Abramo (con i mezzi del procedimento seriale, come la cancerizzazione e la regressione temporale) rappresentano (in forma di dramma musicale espressionistico) i profondi conflitti che, soprattutto oggi, avvelenano i rapporti tra gli individui ed anche quelli dei gruppi sociali (generazioni, classi, popolazoni...) e che si possono ricondurre tutti ad un esagerato senso della proprietà. Alla fine viene indicata la possibilità di una distensione che parte dall'abolizione di questo senso della proprietà, così che l'intero momento si configura come un possibile processo terapeutico esemplare (catarsi).

c) I discorsi che Noè pronuncia nell'ebbrezza, nei quali invita i figli a rinunciare alla concezione di superiorità e potere, per tendere ad un futuro di effettiva parità di diritti, estesa a tutti (così come avviene per i suoni in alcuni esempi di musica dodecafonica). Ma questa immagine utopistica viene arrestata da una realtà (ultimo capitolo dell'azione parlata — con pantomina — che ora si snoda parellelamente a quella musicale), che è tutt'altro che soddisfacente: ovunque agisce ancora il potere usurpato.

Mosè — Abramo — Noè: con una regressione nel passato mitico si cerca la liberazione dell'apparente fatalità del catastrofico processo storico e il rinvenimento di una soluzione non lineare per il futuro (anche nell'ambito del materiale musicale, degradato dal passato più recente). La « reparatio » conclusiva (che corrisponde in forma asimmetrica alla serena — provocatoria « evocatio » iniziale) suggerisce come sognata conclusione una tranquillità in cui domini l'amore. Il testo dell'opera è in vasta parte una elaborazione di scritti schönberghiani. Gli autori che sono stati citati a sostegno sono soprattutto: Weber, Berg, Th. Mann, Freud, Kierkegaard, E. Bloch, Brecht, Kafka, Joyce e Hölderlin.
Nella parte musicale non vi sono praticamente citazioni, ma (dal momento che lo stesso Schönberg ha chiarito come egli abbia appreso dal Bach a derivare tutto da un solo nucleo, e che Berg lo ha direttamente paragonato a Bach) l'intera opera si sviluppa sul tema della fuga in si minore dal « clavicembalo ben temperato » I, quindi su un complesso cromatico e, per la sua struttura, straordinariamente ricco e potenziale.

Henri Pousseur

... Mentre a Debussy riuscì di chiamare i popoli neolatini e slavi a combattere contro Wagner, non gli fu possibile liberarsi da Wagner.

... E' strano che, malgrado mille elementi lo indichino, non si sia mai rivelato che la lotta, condotta durante la guerra contro la musica tedesca, era essenzialmente diretta contro la sua musica...

... Da Bach ho appreso: l'arte di creare tutto partendo da un nucleo e di condurre le forme una dentro l'altra; da Mozart: la diseguale lunghezza delle frasi; da Beethoven: le molteplicità nella costruzione di ampie frasi, l'arte di scrivere con ampio respiro, ma anche con crudele brevità, secondo le necessità contingenti; da Wagner: l'affinità di suoni e accordi; da Brahms: la plasticità della figurazione economica e tuttavia: ricchezza.

La mia originalità deriva dal fatto che ho immediatamente imitato tutto quel che di buono vedevo. Anche se negli altri non lo vedevo sempre subito.
Infatti non mi sono fermato a quello che vedevo: l'ho conquistato per possederlo; l'ho elaborato e ampliato e ciò mi ha condotto a cose nuove.

(Arnold Schönberg, da un articolo su « Musica Nazionale »)

CONCERTO DELL'ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA DIRETTO DA MARCELLO PANNI

PROGRAMMA

Bruno Maderna: « Giardino religioso »
Luciano Berio: « Calmo »; Joan Logue, soprano
Charles Ives: « The Unanswered Question »
Charles Ives: « Robert Browning »

Bruno Maderna: « Giardino Religioso »

Giardino religioso è opera nata nel 1972 durante quello che è stato il fecondo sforzo creativo terminale di Bruno Maderna. Datano dello stesso anno tre lavori per orchestra, e precisamente *Aura, Biogramma* e *Venitian Journal*, nonché *Dialogia* per una coppia di strumenti a fiato, *Y después* per chitarra, *All the world's a stage*, brano corale su testo scespiriano. *Giardino religioso*, composizione scritta a Seranak in assolvimento alla commissione della From Foundation, è destinato a un complesso formato da 4 ottoni (coppie di corni e trombe), da una ricca percussione affidata a 2 esecutori, da celesta, 2 pianoforti, 2 arpe e 10 archi (cioè 6 violini, 2 viole, violoncello e contrabbasso). Il direttore d'orchestra funge anche temporaneamente da strumentista avendo a sua disposizione — situati subito di là dal leggìo — 2 congas, la celesta e un triangolo. Ricorrendo ad essi svolgerà ora funzioni strutturali ora invece s'immetterà nel vivo delle improvvisazioni di talune sezioni del

brano. In questo secondo senso si configura anche una sua improvvisazione « dentro » il pianoforte, cioè eccitando direttamente le corde nella cassa dello strumento.

Il brano alterna parti interamente scritte e altre aleatorie, le quali sono ora un momento « totale » della complessa struttura del lavoro ora invece momento sovrastrutturale del materiale ordito dal compositore.

Ad avviare *Giardino religioso* è una serie di frammenti dei violini, espressi singolarmente o a gruppi; le brevi e rapide zone sonore, sempre tenute nel piano, vengono separate da pause piuttosto lunghe, asimmetriche: « è come un risveglio di uccellini » precisa l'autore. Senza soffermarci sulle singole sezioni — diremo soltanto che il passaggio destinato alle arpe prevede ancora effetti dinamici articolati tra « pianissimo » e « piano » e che quella successiva degli archi è fondata su cinque strutture da eseguirsi a piacere tanto per ordinamento che per ripetizioni —, giungiamo a quella data dall'improvvisazione dei due pianoforti. In essa interviene il direttore con le congas, il cui compito è di « eccitare i due esecutori di timpani a rispondere, dapprima timidi, poi sempre più aggressivi ». Tutta impostata sul crescendo d'intensità fino al massimo della concitazione è la sezione successiva, (pianoforti, arpe, marimbe e corni). Segue un episodio finemente lavorato in senso ritmico e timbrico: destinato a pianoforti, arpe e marimbe esso è, naturalmente, definito dall'autore fin nei minimi dettagli. Riprendono quindi le libere improvvisazioni: il loro svolgimento, sempre controllato e deciso dal direttore, è ora « in campo aperto » ora invece sovrapposto a trame sonore definite. Una sezione d'improvvisazione collettiva, della durata prevista di circa 2' precede la parte conclusiva costituita dal sommarsi del materiale previsto dall'autore e da liberi interventi delle arpe e dei pianoforti. Quindi mentre la fascia degli archi va gradatamente diminuendo d'intensità, trombe e contrabbasso, con frammenti dinamicamente contrastanti, esauriscono i liberi interventi.

Roberto Zanetti

Luciano Berio: « Calmo »

Calmo per voce e 12 strumenti, come dice il sottotitolo « A Bruno in memoriam », è lavoro scritto in un breve lasso di tempo da Luciano Berio in omaggio all'amico e al musicista Maderna. Scritta su commissione della Scala e terminata il 16 marzo del 1974, la composizione è poi stata eseguita nove giorni più tardi nella sala piccola dell'Ente milanese in occasione della serata commemorativa di Maderna e che comprendeva pure un lavoro di Pierre Boulez (*In memoriam Maderna* per 20 strumenti) e l'opera *Satyricon* del musicista veneziano prematuramente scomparso. La composizione di Berio, brevissima, è destinata a una voce sopranile che svolge il seguente testo omerico: « Come un cantore che sa usare la cetra e tende calmo le corde ». Il complesso strumentale è costituito da flauto, oboe, 2 clarinetti, fagotto, corno, tromba, trombone, violino, violoncello e contrabbasso.

Roberto Zanetti

Charles Ives: « The Unanswered Question » e « Robert Browning Ouverture ».

« V'è un grand'uomo in questo paese: un compositore. Egli ha risolto il problema: come mantenersi indenne e imparare. Risponde all'indifferenza col disprezzo. Non è costretto ad accettare lode o biasimo. Il suo nome è Ives ». Questo sintetico giudizio sull'allora sconosciuto musicista americano porta la firma di Arnold Schönberg che lo espresse durante il suo esilio negli Stati Uniti. Oggi, a cent'anni esatti dalla nascita, la fama di Charles Ives è pienamente consolidata, il suo ruolo storico affatto conosciuto, la sua produzione investigata in lungo e in largo. Ives spregiudicato sperimentatore, audace inventore di modi inediti di intendere e di percorrere l'esperienza creativa musicale, realizzatore dello sganciamento netto dalla tradizione europea, è figura collocata ormai, con poche altre, nelle zone più elevate del Parnaso dei musicisti del XX secolo. Un dato è esclusivamente suo e lo distingue da tutti gli altri: quanto ha compiuto con le molte sue composizioni l'ha ottenuto d'un balzo, con inaudita spontaneità, ma anche con fondamentale serenità. Fatta, fin dagli esordi compositivi, *tabula rasa* della musica occidentale, Ives e le sue opere si fanno valutare subito, per la dimensione sperimentale in cui si muovono, ben diversamente da quanto i contemporanei europei, ad esempio Schönberg, sono andati lentamente e faticosamente enucleando dopo aver ingaggiato un corpo a corpo drammatico con la tradizione musicale. Ives cancella con un sol colpo di spugna il passato per proiettarsi interamente nel futuro: le vertiginose profezie di tante sue pagine potranno soltanto più tardi maturare nelle intuizioni e negli atteggiamenti delle successive generazioni di compositori europei, dopo una lunga, travagliata speculazione intellettuale e sonora. Qualche esemplificazione non sarà superflua. *From the Steeples and the Mountains*, del 1901, è ormai decisamente svincolato dalle tradizioni tonali; predilige una scrittura per pochi strumenti ma riesce ugualmente a sviluppare al massimo i possibili attriti fonici. In più, questo brano presenta una sorta di « serializzazione » delle durate che soltanto molto più tardi Boulez impiegherà correntemente radicalizzando il pensiero seriale di Webern. La *Holidays symphony*, la cui redazione si protrasse dal 1904 al 1913, è opera in cui si attua una sorta di sfondamento concettuale, così che si dileguano i dati tradizionali di sinfonia, di oratoria musicale, di unità stilistica e formale, di monodirezionalità linguistica. Analogamente la *Concord Sonata*, del 1909-15, dove l'obiettivo dello sfondamento è costituito dal sonatismo pianistico. *The Unanswered Question* e la *Robert Browning Ouverture*, per venire ai brani del presente concerto, datate rispettivamente 1908 e 1911, costituiscono anche esse singolari testimonianze dello stile compositivo di Ives e della sua conquista di una dimensione affatto nuova dello spazio sonoro.

The Unanswered Question, forse la più nota composizione di Ives, certo quella che per prima ha diffuso ovunque il suo nome, non necessita — proprio per la sua notorietà — di una vasta presentazione. Sinteticamente si può dire ch'essa costituisca la conferma della natura antioratoria e affatto sperimentale della musica di Ives. Figurazioni melodiche e ritmiche, anche fortemente contrastanti, ci portano col loro raggru-

marsi verticale fuori dal consueto considerando la relativa brevità del brano e l'impegno dell'assunto, anche i termini temporali del tardoromanticismo europeo sono energicamente contestati. Il lavoro si sviluppa secondo due direttrici antitetiche ma in certo modo complementari: la prima è data dagli archi con sonorità tenui e statiche; l'altra, che irrompe soltanto a tratti, è data dalle sonorità stridenti, fortemente dissonanti dei fiati. Ma ecco la descrizione fornita dallo stesso Ives. Gli archi suonano sempre pianissimo (ppp), senza mai cambiare il tempo: rappresentano « i silenzi dei Druidi: chi sa, non vede e non ascolta nulla ». La tromba propone « l'Eterna domanda dell'esistenza », ogni volta con lo stesso tono di voce e reiterando con allucinante insistenza il breve inciso. Ricercando un'improbabile risposta alla tromba 4 legni agiscono in modo sempre più concitato e drammatico, passando dall'« animando » al « con fuoco ». Il compito è insolvibile e, infine, « gli interlocutori pugnaci » si arrendono, imitano la tromba e tacciono. La domanda, per l'ultima volta, riecheggia disperata: non resta che la fascia immota degli archi, lontana, imperturbabile, forse un'eterna musica delle sfere.

La *Robert Browning Ouverture* presenta i tratti più caratteristici della produzione di Ives. E in più forse fa assistere allo scaturire di elementi che qui o si preannunziano per la prima volta o trovano un impiego fattosi ormai radicale. Intanto la questione totale. Evidente fin dalle primissime la posizione nuovissima di Ives: sul pedale *mi* dei bassi, i primi e i secondi violini sussurrano uno spunto melodico di difficile collocazione tonale, armonicamente complicato dal libero uso della dissonanza. La parte conclusiva della frase sembra attratta da un polo magnetico ma sorprende il subitaneo svoltare in la minore: non è che un attimo perché gli eventi successivi trasportano di nuovo lontano. Nella sua interezza il brano non farà che ribadire la fluidità dei procedimenti. In modo del tutto nuovo, con significati mai prima d'ora posseduti risuonano persino gli accordi perfetti, le rapide schiarite tonali: ulteriore conferma di come l'intera concezione musicale di Ives muova fuori dalle coordinate tradizionali. È vero che le linee melodiche mostrano spesso di estrarsi da un'abbastanza precisabile sfera tonale, ma sono tante le eccezioni e costante il ricorso ai suoni estranei che l'uditore è impossibilitato ad avvedersene. Anche l'accentamento a tavolino non è sempre agevole. In più la fitta scrittura verticale avanza anch'essa con procedimenti costantemente eccezionali che sganciano il tutto dai nessi e dalle funzioni tradizionali armoniche. Il liberissimo impiego delle dissonanze, l'impatto costante tra le linee melodiche, tra i grappoli accordali che si sovrappongono, recidono definitivamente ogni possibile riferimento alla tradizione.

La natura fondamentalmente polifonica della partitura è un altro aspetto che va considerato. La si coglie fin dall'inizio del brano ma ha la sua estrinsecazione più evidente nell'Allegro con spirito che segue all'introduzione lenta (e che poi sarà fatto oggetto, con le sue 80 misure, di una ripresa integrale, più avanti). La tecnica imitativa tipica della polifonia classica è soltanto un pretesto per l'avvio del tempo veloce: lo scatto brusco, ritmicamente furioso di fagotti, violoncelli e contrabassi, viene

svolto secondo una personale applicazione dello stile fugato, mediante le entrate successive, prima di clarinetti, violini secondi e viole, e quindi dei violini primi cui s'aggiungono oboi e flauti. Da notare però come la successione delle imitazioni sia fuori dalle *consuetudini*: il rapporto tra la prima e la seconda « voce » è di quarta diminuita, quello tra la seconda e la terza di seconda aumentata. (È vero che tradotto in termini « temperati » il tutto risulta disposto sugli intervalli della triade perfetta maggiore, ma è anche vero che parecchi elementi nelle opere di Ives, e in questa particolarmente, stanno a dimostrare come egli pensasse o si sforzasse di pensare secondo la divisione naturale dell'ottava). L'avvio in stile fugato è però l'unica concessione che Ives fa alla tecnica tradizionale polifonica. Per il resto il fittissimo reticolo sonoro nasce da una ben diversa disposizione e immaginativa e tecnica. Annulla ogni riferimento alla polifonia tradizionale la conformazione delle singole parti e le relazioni che si stabiliscono tra esse: ogni timbro, addirittura, diventa una linea, una parte reale; il comportamento melodico-armonico e quello ritmico trovano disposizioni notevolmente differenziate (dal punto di vista ritmico è la percussione a essere incaricata della scansione del ritmo base, in maniera quasi ossessiva). L'indipendenza delle singole parti, le differenziazioni timbriche e tonali, il complicato intaglio ritmico — una vera e propria poliritmia — danno al tutto il senso di una sintesi incredibile tra polifonismo gotico macroscopizzato e il pulsare multiforme di un'irrequieta, instabile e sempre sotto tensione materia sonora. Forse più questa che quella, seppure la memoria di antiche e liberissime pratiche polifoniche non vada sottovalutata, almeno nei possibili riferimenti ritmici.
Significativo, al pari e forse più degli altri elementi che s'è cercato di riassumere, l'improvviso, fantasioso intervento sulla compatta forma sonora dell'opera dopo la ripresa dell'Allegro con spirito e il successivo, breve episodio che rilancia in forme mutate materiali già sentiti. Una frattura improvvisa è provocata dalla polverizzazione sonora e ritmica che coinvolge un po' tutti gli strumenti: manifestazione avanti lettera del puntillismo, sorprendente ma anche di straordinario effetto estetico.

Roberto Zanetti

CONCERTO DELL'ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE E DELLA O.R.F. CHOR DI VIENNA DIRETTO DA ZOLTAN PESKO DIRETTORE DEL CORO GOTTFRIED PREINFALK

ENSEMBLE DIE REHIE DI VIENNA DIRETTO DA FRIEDRICH CERHA

DEDICATO AD ARNOLD SCHÖNBERG

PROGRAMMA

« Sechs Lieder » op. 8; Dorothy Dorow, soprano
« Vier Lieder » op. 22; Regina Sarfaty, mezzo soprano
« Kol Nidre », op. 39; Hans Christian, voce recitante

« Erster Psalm » op. 50c; Hans Christian, voce recitante
« Praeludium (aus Genesis) » op. 44
« A Survivor from Warsaw » op. 46; Hans Christian, voce recitante
« Suite » op. 29
« Lied der Waldtaube »
« Kammersymphonie » op. 9.

Orchsterlieder op. 8

I *Lieder* per voce e orchestra op. 8 concludono una ricapitolazione compiuta sul Lied tradizionale (nella accezione brahmsiana) con l'op. 1, l'op. 2, l'op. 3, l'op. 6 composto fra il 1896 e il 1905. Si tace naturalmente dei *Gurre-Lieder*, scritti nel 1900, ma in cui è decisiva l'orchestrazione assai più tarda (1911).

Sono lavori combattuti fra una pratica di cui non si saprebbe la più consueta, anche aliena dalle arditezze esperimentate in quegli anni da un Reger, e persino uno Strauss, e le insorgenze di ribellioni probabilmente in gran parte inconsce. E anche il più caldo degli ammiratori non potrà talvolta esimersi dal sospetto che alcuni momenti siano brutti: salvo poi correggere l'affermazione vieta con le savie parole del maestro: « La musica, come sempre nelle mie composizioni, è brutta, cioè corrispondente alla mia disposizione spirituale e artistica. Ma essa è anche adeguata al soggetto... ».

Gli *Orchesterlieder*, scritti fra il 1904 e il 1905, sono volti a riascoltare il già detto: che probabilmente era per Schönberg l'unica partenza legittima, e anzi possibile. (Ancora nel 1923, egli si riteneva « il naturale prosecutore della buona tradizione antica, giustamente interpretata! ») Ma, di fronte ad un'inventiva scontata, si avrà a notare, in quest'opera, la sonorità dell'orchestra: e già Leibowitz ebbe a lodare « la semplificazione prodigiosa della scrittura orchestrale, paragonata a quella delle opere precedenti »: « qualcosa che tende sempre più decisamente verso lo stile della *Kammersymphonie*, la « beniamina », e collima, a suo modo, con le esigenze europee di *dépouillement*. Per questo, si devono considerare le versioni per canto e pianoforte, dovute a Webern, solo come una guida pratica allo studio per l'interprete vocale, e nulla più: e solo un confronto attentissimo, battuta per battuta, fra le due edizioni, ci permetterebbe di cogliere il significato sonoro dell'opera originale: certamente legata a modelli correnti, ma, infine, non soggetta alla convenzionalità estrema del pianismo indicativo riproposto dal trascrittore. Dopo le effusioni dei primi due numeri, il terzo, *Sehnsucht*, su testo tratto da *Des Knaben Wunderhorn*, paga un felice tributo a Mahler, quello della predica di Sant'Antonio ai pesci. Sorvoliamo sulla singolare idea del petrarchismo ch'è propria del quarto Lied. Ma, col n. 5 e col 6, interviene qualcosa di diverso, fra tante ottave e tanti raddoppi: un vago preannunzio del Petrarca macerato, punto critico della *Serenade*.

I testi in traduzione ritmica tedesca corrispondono ai sonetti *Io non fu' d'amar voi, Pien di quella ineffabile dolcezza, Il cantar novo e 'l pianger delli augelli.*

Carattere affatto diverso ha la trascrizione del *Lied der Waldtaube* com-

piuta da Schönberg nel 1922: la sostituzione della poderosa orchestra dei *Gurre-Lieder* con un organico cameristico non risponde a mere ragioni pratiche, né tende soltanto a una maggior diffusione del brano. Al contrario, lo ripensa da cima a fondo, vicariandone la sonorità originaria con compensazioni rare, e un inedito equilibrio ponderale.

Suite op. 29

La *Suite* op. 29, composta con la lentezza (i primi appunti recano la data 18 ottobre 1924), compiuta il 1° maggio 1926, fu eseguita in prima mondiale in Parigi, il 15 dicembre 1927, con la direzione dell'autore. Dedicata alla moglie Gertrud Kolisch, sposata nel '24, è possibile che l'opera manifesti una serenità di carattere coniugale, secondo la ammirevole profondità psicologica di un commentatore ufficiale.

Interessa piuttosto notare come la concezione originale del lavoro fosse anche più leggera: se in uno schizzo si leggono indicazioni come Jo-Jo, Foxtrott, Film Dva, Tenn Ski, fra altre più consuete: l'era del jazz sfiora anche il severo compositore, come Hindemith; ma lo sfiora soltanto, e nessun Fitzgerald gli sta alle spalle. Rimane, a datare il lavoro, una leggera traccia del gusto percussivo dei *twenties*: le nove battute « col legno » di violino, viola e violoncello nel secondo movimento dell'opera. Ma il suo asse emotivo è spostato, a conti fatti, verso la Vienna di sempre. Nel primo movimento, in forma di Ouverture, il secondo tema si affigura come un Länder, da non sfigurare nel più remissivo dei Berg: un temino carico di esitazione e di *câlinerie* passa dalla viola al clarinetto piccolo, su una scansione regolarissima del pianoforte. Ogni schema, trattandosi di un tanto maestro, è da rifiutare: pure, è impossibile non osservare come l'adozione del metodo seriale coincida con un fortissimo ritorno alle forme canoniche. Wagner momentaneamente si eclissa, si avanzano le care ombre delle serenate brahmsiane.

L'opera par quasi rendere un omaggio deliberato alle predilezioni foniche del Precursore: non uno, ma tre clarinetti (normale, piccolo, basso) ripropongono l'adorata sonorità plastico-insinuante. Sotto questa coltre spessa, e il timbro cameristico per eccellenza del trio d'archi, il pianoforte (con grande rilievo, un *primus inter pares* se non un protagonista concertante) guida un discorso in cui quasi paradigmaticamente le eversioni dalla tonalità (dalle altezze) si bilanciano con un preciso aggrapparsi alle convenzioni ritmico-metriche. Divisa in quattro numeri (ouverture ternaria, passi di danza, tema con variazioni, giga) l'opera convoglia sia i riferimenti classici che le intrusioni popolari (il tema del terzo movimento essendo un Lied di Friedrich Silcher, *Annchen von Tharan*) in una sintesi di sguardi all'indietro e di tensioni verso un ideale di attualità tagliente. Già i titoli possono essere indicativi, i « passi di danza » richiamano la prassi della *Serenata;* inoltre le tecniche riprese appartengono ad età diverse.

Piaccia o no ai mani santi di Adorno, per un momento almeno la poetica del Progressista si incontra con il Grande Reazionario. L'*Ottetto* di Modernsky non prosegue obiettivi diversi. Si vedano, ad esempio, le Variazioni. Non sarebbe possibile indicare un riferimento unico: si tratta,

piuttosto, di un riposato indugio su modi abituali del variare in musica: qualcosa che fa riferimento anche più ai trattati di composizione (così come si parla in Francia di *fugue d'école*) che non ad uno stile individuo. La maniera in cui viene esposta la Giga, del pari, riporta il discorso alle *Partite* bachiane, o alle *Suites inglesi*; ma, chi analizzasse attentamente il tema, scorgerebbe una affinità anche più connaturata con un pezzo mozartiano per pianoforte, anch'esso una Giga (K. 574, del 1789): il quale comincia con una esposizione di dodici note, di cui dieci sono diverse, e si affretta con l'entrata della seconda voce a completare il totale cromativo. (L'esempio è sfuggito ai Ragionieri Dodecafonici, ma non all'occhio di Ferruccio Busoni.)

Fra questi postumi patti di alleanza con i padri, si insinuano i *poisons* della modernità senza concessioni: si tratti della disposizione accordale alla Webern nella parte di pianoforte (fine del primo movimento), che di una tipica scrittura webemiana (fra l'op. 21 e l'op. 28) alla chiusa (Tempo primo) delle Variazioni.

Infine, alla metrica tradizionale contrasta qui, con vigore inesauribile, la timbrica nuova, spaziante da soluzioni collaudatissime fino ai pulviscoli (*Tanzschritte*, batt. 90 segg.) e al suono puro del tardo Berg.

Kammersymphonie op. 9

La *Kammersymphonie* op. 9 è stata composta da Schoenberg nel 1906; è stata eseguita per la prima volta in Vienna l'anno seguente: esecutori essendone il quartetto Rosé e la Bläservereinigung der Wiener Hofoper. È, nel destino della musica contemporanea, una premessa assoluta: il tema per quarte che ne apre il primo *Sehr rasch*, affidato al corno, è divenuto mitico: fra l'altro, servendo di stemma o divisa ai corsi di Darmstadt.

L'opera è scritta per quindici strumenti solisti: flauto, oboe, corno inglese, due clarinetti, in re e in la, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, due corni, due violini, viola, violoncello e contrabbasso. Si distende in un solo movimento, dentro il quale vengono poi a determinarsi i tempi tradizionali della sinfonia. L'esempio storico che ne costituisce l'immediato precedente, esempio da Schönberg sommamente ammirato, è, dunque, la *Sonata* di Liszt.

Abbiamo anzitutto una esposizione tematica, poi, prima dello sviluppo, il passaggio a un movimento di Scherzo, con trio e da capo. A questo punto viene ripreso, a mo' d'elaborazione, il materiale tematico già esposto, che resta così al centro dell'opera come in una regolare forma di sonata. Al quarto posto l'Adagio, cui segue un finale: esso vede riprendere ancora i temi, in ordine differente. (Si noti che la possibilità di riesporre i temi in ordine rovesciato interessò, anni dopo, Hindemith e Honegger: ne derivarono una specularità totale che la sonata classica non considera.)

L'idea di affidare un brano vastissimo, che ha struttura sonatistica e una *Auschwung* da poema sinfonico, a un organico tanto ridotto, è anch'essa un'idea storica: da qui partono gli infiniti studi sul timbro dissociato in cui le avanguardie storiche hanno amato di raffigurarsi fonica-

mente. (Ma in quel 1906 nessuno aveva pensato ancora qualcosa di simile: salvo Charles Ives.)
La *Kammersymphonie* è stata composta, dopo le esperienze di esordio (i Lieder, il *Primo Quartetto*), alla vigilia della dissoluzione tonale: avvenuta con l'opera seguente, sulla scia stellare di Stefan George. Essa presenta una pericolosa, e affascinantissima discrepanza fra le macro-strutture, che sono ferreamente quelle della tonalità, e gli elementi minimi, che aspirano follemente a svincolarsene.
Opera di un equilibrio instabile, aperto a tutti i rischi, riassume superbamente tradizione strumentale (secondo parole di Webern: « quella di Haydn, di Mozart, di Beethoven, di Schubert, di Brahms, di Wolf, di Mahler, di Schoenberg, di Berg, e mia ») di cui la scuola di Vienna è stata l'erede devota, e la dialettica eversione. Memoria e congedo, nella esemplarità di una scrittura espressionista, si saldano e si scostano nella sua meditatissima struttura.

Der este Psalm

Robert Craft ci informa che il testo del primo *Salmo Moderno* fu scritto da Schoenberg il 29 settembre 1950, la musica iniziata tre giorni dopo, e compiuta solo per due terzi. Gli ultimi otto mesi di vita furono dedicati dal compositore malato alla stesura di altri quindici testi, cui restano affidate le sue meditazioni estreme, perennemente ritornanti su temi tradizionali del talmudismo.
Il manoscritto, riprodotto nella edizione a stampa, mostra l'estinguersi dell'invenzione musicale alle parole « Und trotzdem bete ich », affidate ai soprani.
La contrapposizione fonica di una voce recitante alla polifonia corale a quattro parti ripropone ma con abbagliante novità, uno dei luoghi acustici del più esclusivo stile schoenberghiano.
A batt. 16 e segg. (« Was aber kann es Dir bedeuten... ») la scrittura canonica a due voci (soprani-contralti, tenori-bassi) si avvicina a maniere sperimentate da Webern dopo la lunga stagione strumentale, con le tre cantate; anche più evidente diviene tale accostamento al canone per moto contrario, a quattro parti, alle parole « Wenn ich Gott sage... », totalmente raddoppiato in orchestra, come occorre in Webern nel n. 6 dell'op. 31. (Le convergenze di quelle due vie compositive, del tutto indipendenti, restano fra le più significanti della scuola viennese: vi si contrappongono le più numerose divergenze che presenta, rispetto al maestro, la linea di Berg.)

Kol Nidre op. 39

Opera di circostanza, il *Kol Nidre* op. 39 per recitante, coro misto e orchestra, fu composto fra l'agosto e il settembre 1938: Schoenberg stesso ne diresse la prima esecuzione, il 4 ottobre dello stesso anno. Richiesto da una comunità ebraica per la vigilia dello Yom Kippur, il lavoro era inteso dall'autore come musica liturgica d'uso, da eseguire abitualmente nelle sinagoghe, oltre che in sale di concerto. Da questa destinazione s'intende meglio il carattere della musica e le tecniche usate. Dopo anni — « on revient toujours » — il maestro tornava alla tonalità,

sia pure assoggettandola a procedimenti seriali. La tonalità di base è il sol minore; parallelamente gli strumenti traspositori tornano ad essere scritti secondo l'uso. Il *Kol Nidre* è fondato su una melodia tradizionale, come un *cantus firmus*: la melodia appartiene alla più rigorosa ortodossia rabbinica. Il testo che il Rabbi (recitante) espone è integralmente nello spirito della interpretazione gabbalistica della *Genesi*. Tornato all'ebraismo il 23 luglio 1933, Schoenberg si avvale (come Heine un tempo) del suo passaggio attraverso il cristianesimo. È assai probabile che egli fosse giunto all'idea tradizionale per eccellenza, l'unità trascendentale delle rivelazioni. La melodia desunta ha, come il gregoriano, funzione di esercizio interiore: è un vettore di intuizioni anteriori alla musica. Di lì il carattere di segno, ancor più che di motto, cui Schoenberg la sottopone: basti osservare il tetracordo esposto dal flauto all'esordio, « frullato ».
(Vi sono in Schoenberg idee sotterranee, che gli derivano talvolta da consuetudine ai testi sacri, talaltra da vie anche più lontane, e più segrete. L'attenzione alla letteratura esoterica, nella linea Swedenborg-Balzac, sembra qui toccare Chateaubriand, la lettura iniziativa della *Genesi* nel *Génie du Christianisme*). I commentatori ebraici hanno affermato che rimane, nella melodia originale posta al centro della composizione, qualcosa delle melodie anticamente accompagnanti talune sezioni dei libri profetici, oltre il libro di *Ester*.

La prima sezione, meramente orchestrale, precede, come preludio, l'esposizione dottrinaria affidata al Rabbi, e seguita dal Coro con parche risposte.

L'infittirsi della trama cromatica, come nell'opera tonale precedente, la *Suite* in sol maggiore per orchestra d'archi, e le successive, *Variations on a Recitative* in re minore per organo, op. 40, e *Theme and Variations* in sol minore per banda, op. 43, alleano una tecnica regeriana di cromatismo orizzontale ad oltranza, con procedimenti di frantumazione seriale, tipici delle opere schoenberghiane di minore osservanza sistematica.

Anche in un lavoro che si propone finalità chiaramente eteronome, è pacifica l'intromissione furiosa del compositore di *Erwartung*: le misure successive al « Let there be light » si ascrivono fra le superbe attuazioni dell'orchestra schoenberghiana.

Prelude (from Genesis)

Il *Preludio* op. 44, scritto per coro misto e orchestra, fu composto da Schoenberg, in tempo brevissimo, aderendo ad una richiesta rivoltagli da un editore di Los Angeles, Nat Shiltkret, solitamente interessato alla musica leggera. Non si sa per quale ragione egli si era deciso, una volta tanto, ad interessarsi a musiche affatto estranee al suo giro d'affari: una specie di suite, destinata ad illustrare alcuni momenti della *Genesi*. Schönberg scelse, per così dire l'antefatto del Libro: ciò che è prima della creazione, ricordando certo l'*incipit* haydino.

La configurazione seriale dell'opera è assai caratteristica: la serie è dominata dagli intervalli di terza, maggiore e minore: tuttavia, l'autore non ne deriva figure accordali (come Berg nel *Violinkonzert*) quanto, essenzialmente, bicordi, lasciati vibrare lungamente, come in taluni momenti

di Debussy. Il coro interviene, sfruttando largamente lo spazio di ottava, a concludere il lavoro: cantando singole vocali, e ripetendo quindi la situazione di « anteriorità alla parola ». Alla chiusa, v'ha il restringersi del tessuto su una sola nota, do, ancora in disposizione di ottava.
Il ripristino di tale spazialità, in ambito non tonale, o pantonale come Schoenberg avrebbe preferito, ha funzioni diverse nelle ultime opere americane. Ma, in ciascuna, risponde ad esigenze « figurative » estremamente esplicite: ripresa brahmsiana nel *Concerto* per pianoforte, accentuazione di rilievo melodico nelle opere corali; qui, le ottave sovrapposte valgono a segnalare, semmai, il colore vuoto, afigurale matrice prima dell'opera.
La ricercata espressione del vacuo non distoglie peraltro il tardo Schoenberg dalla polifonia. Sono stati indicati gli episodi anche melodici che si originano dalla neutralità della serie. Ma anche più evidente di questo tardo indugio, così tipico delle terze maniere, sugli artifici del contrappunto, pare l'episodio che si svolge prima dell'intervento vocale: un doppio canone, per moto retto e contrario, della più alta sapienza. È qui estremamente significante che l'intreccio delle linee non venga inteso come chiarificazione del « caos » iniziale, ma come una sorta di analisi dell'informe, o dell'informale, compiuta *dall'interno*: qualcosa che la musica, almeno, non aveva ancora sperimentato.

Vier Lieder op. 22

Opera suprema del più splendido periodo creativo, i *Lieder* op. 22 hanno avuto una ben singolare fortuna. Piuttosto trascurati dagli interpreti ufficiali (appena qualche stanco paragrafo anche nei più accurati), praticamente non eseguiti, rimangono, ad oggi, avvolti nel loro mistero. (Robert Craft, commentandone da par suo una incisione, nel 1964, notava che si erano avute sì e no una mezza dozzina di esecuzioni; e ne indicava le cause supposte: cattivo stato del materiale d'orchestra; difficoltà asperrime dell'opera, specie nel settore vocale — un'estensione della voce dal sol bemolle sotto le righe al la bemolle —; complessità dell'organico, che richiede un clarinetto contrabbasso oltre a tre clarinetti bassi; non ultima l'esistenza di una partitura con le singole parti raggruppate in tre o quattro pentagrammi, ideale per la comprensione armonica dell'opera, ma negativa ai fini di una percezione esatta del tessuto, strumento per strumento).
I *Lieder* risalgono ad una stagione di eccezionale fertilità inventiva, « ai limiti della terra fertile », come in Klee. *Seraphita*, su testo di Ernest Dowson, tradotto da Stefan George, è stato compiuto il 6 ottobre 1913; degli altri tre Lieder, tutti rilkiani, *Alle, welchen dich suchen*, il 3 dicembre 1914, *Mach mich zum Wächter deiner weiten* il 1° gennaio 1915; *Vorgefühl*, intrapreso il 19 luglio 1916 fu terminato il 28: appartiene dunque al primo periodo in cui Schoenberg fu richiamato alle armi.
Quasi tre anni dopo sono, per un'opera di tanta brevità (85 battute, 25, 39, 27 rispettivamente), quasi un esempio estremo. Ma quanto Schoenberg vi rischiava, sotto qualsiasi angolatura o prospettiva giustifica pienamente la cronologia citata.

Esiste fortunatamente un commentario dell'autore medesimo, che Hans Rosbaud lesse al microfono di Radio Francoforte il 21 febbraio 1932. Schoenberg vi dichiara: « Verso il 1908 ho mosso i primi passi — sempre con Lieder — nell'ambito della composizione che è falsamente chiamata atonale, e la cui caratteristica decisiva è l'abbandono insieme di un centro tonale e dei metodi di trattamento della dissonanza abituali fino a quel tempo. (...) In effetti, le inibizioni conscie ed inconscie nella percezione della dissonanza esistevano allora e continuano tuttora, fino ad un certo grado, ad esistere, non solo per l'ascoltatore, ma per il compositore del pari ».

Ogni parola del testo schoenberghiano, pur chiarissima, va meditata, ed esigerebbe a sua volta un commentario. Capitale riesce soprattutto la limitazione « fino ad un certo grado »: anche perché, riportandoci all'opera in questione, si deve osservare come proprio entro quel limite essa trova la propria giustificazione armonica: che, per Schoenberg, è condizione *sine qua non* del comporre.

La possibilità di costituire linee melodiche assai vaste, e tipicamente, si vorrebbe dire agevolmente, cantabili, ossessionava da sempre la mente del maestro. (Si ricordi che, presentando il poema sinfonico *Pelleas und Melisande*, egli dichiarò come ignorasse in tutto, all'epoca della composizione, l'impresa parallela di Debussy: aveva egli stesso pensato di trarre un'opera lirica dal dramma di Maeterlinck, ma, se l'avesse effettivamente attuata, avrebbe voluto dei personaggi più *cantanti*). Ora l'impossibilità di ripetere singole linee melodiche, violando la regola centrale di ogni comporre per voci, ne rende estremamente ardua la percettibilità: essendo essa legata al ricordo. (Il finale della *Nona* beethoveniana lo ha dimostrato nell'ambito stesso della composizione). Pertanto, era indispensabile restringere il brano singolo a proporzioni quasi di aforisma, o almeno di frammento: sì che l'illuminazione della vocalità nuova potesse agire sull'ascoltatore, in luogo di offrirsi alla sua comprensione con logica. La osservazione di Schönberg è di estrema gravità: « Tutto ciò che so, è che questi Lieder non prescindono dalla logica; ma non posso provarlo ».

È evidente che, entrato in un dominio espressivo, e un ambito linguistico che continueremo a chiamare atonale (ben consapevoli del suo suono negativo, come gotico, barocco, impressionista ecc.), Schoenberg compositore avverte ad ogni battuta, gli infiniti legami che collegano la sua invenzione al passato, alla prassi tradizionale di cui egli è stato l'ultimo teorico. Il radicale e il « reazionario musicale » si passano la maschera. Ma, se dovessimo, a più di mezzo secolo di distanza, indicare i nessi logici dei brani, ne saremmo quasi altrettanto intimiditi. Ciò che si può affermare è che proprio la pratica atonale quale è stata proposta da Schoenberg ha dimostrato quanto non si conosceva: esattamente come una sindrome morbosa è stata talvolta il medium ideale per intendere la fisiologia di un organo. In realtà, si dovrebbe parlare sempre e solo di fisiopatologia.

Ora, Schoenberg dimostra superbamente che il cardine dell'ordinamento tonale non è l'altezza del suono, ma la successione regolare, metrica, delle linee: vale a dire. il ritmo. Di lì, l'importanza progressivamente

crescente che la impalcatura ritmico-metrica assume, a mano a mano che l'eversione della tonalità classica si approfondisce.

Affrontando testi in cui si espande il suo esoterismo più celato (fino al mito platonico dell'androgino — lo stesso di Leonardo — sia pure giuntogli attraverso fonti meno pure), Schoenberg registra intuizioni melodiche di quasi insostenibile baleno; ma si affretta a delinearne campiture di cui non si saprebbero le più idonee, le più eque. Ancora dalla esposizione di Francoforte: « La mia orchestrazione è prevalentemente solistica, e nonostante il numero frequentemente grande delle parti, è affatto *trasparente* ». (Sottolineatura nel testo).

Le rotazioni strumentali che seducono, anche a un primo ascolto, l'ascoltatore sensibile, sono state pensate come ausilio, o, in stretti termini di teologia, come un rimedio: nel senso in cui si parla di *rimedium concupiscentiae*: attenuazioni del quasi indicibile.

A Survivor from Warsaw

A Survivor from Warsaw (Un superstite da Varsavia) per voce maschile recitante, coro misto e orchestra, su testo inglese (con un inserto tedesco) dello stesso autore, fu composto, in uno spazio di tempo eccezionalmente breve (una settimana), per un incarico della Fondazione Koussevitzsky, nel 1947. L'anno seguente l'opera veniva per la prima volta eseguita presso l'Università di New Mexico dall'Orchestra Albuquerque diretta da Kurt Frederick: il pubblico di millecinquecento uditori rimase silenzioso alla fine dell'opera, e solo ad una seconda esecuzione le decretò un successo clamoroso.

L'opera ha in tutti i sensi i caratteri dell'eccezionalità. Il carattere politico che la accomuna all'*Ode to Napoleon* è qui acuito dall'*up to date*, la rispondenza precisa a un sentire comune che, almeno nel 1948, non avrebbe ammesso altro da sé: gli atroci fatti narrati erano ben presenti nella memoria dell'americano medio, adeguatamente sollecitata dall'informazione. Eccezionale ancora un tipo di religiosità che si ritrova nella celebrazione collettiva di una stirpe, e che dà modo, senza alcuna preoccupazione di retorica, di concludere il racconto con il prorompente *Shemà Israel*, affidato a un unissono lacerante. Eccezionale soprattutto, nel compositore seriale giunto alle indagini estreme sul proprio metodo compositivo, la disgiunzione pressoché completa fra la trama delle altezze, guidata da ragioni obiettive, l'« onnipotenza del materiale » di cui ha parlato Adorno, proprio a proposito di quest'opera, e le scelte ritmico-timbriche, che viceversa non potrebbero essere più volontarie, tese a una narratività estrema, alla comunicazione drammatica raggiunta a tutti i costi, se non alla mozione degli effetti di virtuosa tradizione: che talvolta arrivò a turbare anche Berg, ad onta di tante wildiane sprezzature. Adunque — accettiamo senz'altro la soggettività, a nostra volta, di una tesi quale l'esposta — una mappa seriale di implacabile autonomia, cui fa violenza, felicemente spuria, l'adozione di moduli che, in altre mani, sarebbero stati quelli della musica di scena, se non del commento cinematografico (ma non pensiamo certo all'op. 34).

Chi sarà capace di scrivere la storia delle tentazioni, avrà ad elencare su tutte, in Schoenberg, la aspirazione alla forma primigenia e la parte-

cipazione sanguinante al quotidiano. Il pitagorismo è un limite che si può sfiorare, ma che quasi fatalmente si rovescia verso la carne e il sangue, o, come nella *Zauberflöte*, verso la terra, o la provincia di Papageno. Era occorsa del resto al Montevedi reduce di una stagione d'immacolato fiamminghismo, questa catabasi verso il « reale », fino a tollerare l'onomatopea. Qui, in Schoenberg, abbiamo un altro « passo del cavallo »: per l'esattezza la computa « like a stampede of wild horses » scandita, su figurazioni di terzine, da strumenti tenuti in serbo per l'occasione: tamburello, castagnette, tamtam, tamburo basso: il loro ufficio non valica le sei battute. Ma ancora: al « much too much noise », intervento di xilofono, due piatti e tamtam; all'isterico « Abzählen! », e subito appresso all'« Achtung! », la sostituzione dei flauti con l'ottavino. Si potrebbe continuare. Più in là era andato soltanto il Berg di *Wozzeck*: i timpani con tamburo grande al « donnern », e altri luoghi numerosi.
Inutile dire quanto, in Schoenberg, la trattata tematica scottasse: se proprio su *exploits* come questi un suo esegeta argentino, Jacobo Romano, ha potuto fondare la tesi di una essenziale ebraicità musicale, il *ser judìo* dell'arte schoenberghiana. Ma di lì anche si doveva scorrettamente partire per allestire in tutta fretta (mentale) la categoria della *protest music*: categoria cui non solo difetta l'esigenza di fatto, ma quella più decisiva di diritto. Per elementari ragioni, si può « protestare », come dicono (ma la tradizione letteraria ignora tale eccezione del verbo: vedi Tommaseo - Bellini) contro fatti che stanno accadendo, non contro eventi già conclusi, sigillati entro l'impassibilità della *historia condita*. Con ragioni almeno più corrette, e senza confusione fra teorico e pratico, si poteva semmai riportare anche il *Survivor* alla poetica della memoria, che come tutti sanno è poetica conservatrice per eccellenza.
Ogni funzione è in Schoenberg musicale in senso complessivo, di totalità: si da concedere l'affermazione che in tal significato ogni sua battuta è stata engagée senza riserve. Scriveva nel 1943 (l'anno dell'*Ode*) a Helen Heffernan: « Per la verità, ho sempre creduto che un compositore, quando parla dei propri problemi, affronta anche i problemi dell'umanità. Lo fa però in modo simbolico, non essendo ancora riuscito a sviluppare un vocabolario appropriato, capace di esprimere le cose della filosofia, dell'economia, o i problemi del lavoro, della società o della morale ».
La esigenza di un tale vocabolario non sviluppato è il flauto magico di Adorno: la constatazione che l'utopia, è, di tal musica, parte essenzialmente costitutiva.

Mario Bortolotto

SETTORE ARTI VISIVE
E ARCHITETTURA

Vittorio Gregotti   Oltre il concetto di rassegna

La Biennale di Venezia ha subìto in questi anni una trasformazione profonda e complessa.
Tale trasformazione è la conseguenza di uno statuto di crisi molto generale che coinvolge attualmente quasi tutti gli istituti internazionali che si occupano delle arti visive; crisi di destinazione dei prodotti, di necessità della produzione, d'ambito disciplinare di strumenti, crisi della stessa tradizione del nuovo in cui si muove da quasi mezzo secolo la cultura visiva contemporanea.
È, credo, merito della Biennale di Venezia l'aver tentato, dandosi nuovi statuti ed obiettivi, di affrontare se non di superare tale condizione di crisi, di aver voluto accettare la contraddizione come materiale portante della sua attività futura.
Questi nuovi statuti ed obiettivi hanno comportato nuove strutture imperfette e difficili, problemi amministrativi e di rapporti faticosi da ricostruire e da gestire.
Ciò, io credo, non deve spaventarci se intenzione comune è di far vivere in modo più ampio ed aperto questa istituzione.
Nel quadro delle direttive proposte dal piano quadriennale per l'attività delle nuova Biennale di Venezia, il settore arti visive e architettura ha predisposto un programma sulla base di alcuni principi generali che si possono schematicamente riassumere come segue:
1) Le future Biennali dovrebbero tendere a superare il carattere esclusivo di rassegna antologica della produzione creativa più recente, per configurarsi piuttosto come manifestazioni incentrate su problemi preminenti, capaci di organizzare secondo progetti il materiale offerto dalla produzione creativa recente e meno recente e anche dal lavoro su specifica commissione.
I progetti dovrebbero essere affidati a specialisti o a gruppi di specialisti, interamente responsabili della impostazione e della conduzione del lavoro, nel quadro delle indicazioni generali fornite dalle Commissioni Arti Visive ed Architettura, approvato dal Consiglio direttivo dell'Ente.
2) Non solo la presenza di nuove aree di indagine (come l'architettura, il design, la fotografia, la progettazione urbana e territoriale) a cui la nuova Biennale annette grande importanza, ma la stessa condizione della cultura contemporanea portano in primo piano convergenze ed integrazioni di diverse aree disciplinari e sottolineano che al confine del ruolo istituzionale di ogni disciplina spesso si formano i fenomeni più interessanti e significativi.
Tali aree risultano, in prima istanza, le preferenziali aree di studio della nuova Biennale, che impongono l'idea dell'esposizione stessa come atto creativo.

3) In questa prospettiva la nuova Biennale vuole riaffermare il proprio carattere internazionale ed il proprio impegno qualitativo, che non possono essere ritenuti contradditori rispetto al tema della partecipazione di un pubblico diverso e più vasto.
L'incontro con questo nuovo pubblico popolare dipende oltre che dai contenuti e da una larga preoccupazione didattica, anche dal riconoscimento dell'impegno creativo come lavoro concreto per la costruzione dell'opera, che implica una riflessione nuova su di essa, sul suo contenuto, sul suo uso, sulla sua necessità.
4) La durata quadriennale degli organi direttivi della nuova Biennale permette la formazione di un programma di lavoro sufficientemente ampio tale da consentire l'elaborazione di idee e progetti nel tempo, anche secondo articolazioni differenziate e sviluppi in progresso.
La continuità di questo lavoro sarà segnata d'altra parte da appuntamenti annuali (e non più biennali), che nei mesi primaverili ed estivi dovranno consentire lo sviluppo di numerose manifestazioni contemporanee e concatenate fra loro.
5) È l'intenzione della nuova Biennale sviluppare concretamente un sistema di scambi e collaborazioni internazionali che permettano sia di far conoscere sul territorio nazionale e fuori di Italia le proprie iniziative, da concepire ed organizzare anche in collaborazione culturale, tecnica e finanziaria con altre istituzioni italiane e straniere di impegno analogo a quello della Biennale, sia di portare a Venezia e nel nostro paese iniziative culturali di enti, istituti e musei stranieri che lavorino con metodi ed intenzioni dialetticamente simili a quelli della Biennale.
Tuttavia la preoccupazione centrale rimane l'individuazione di uno o più temi che consentano da un lato uno sforzo di interpretazione ed uno scambio di esperienze e di speranze compiuto in comune tra le varie nazioni che solo congiuntamente sono in grado di fondare l'interesse culturale della Biennale di Venezia.
Nell'abbandonare il vecchio statuto, la Biennale non cerca di ridurne il potere decisionale dei partecipanti stranieri ma anzi di coinvolgerli in una gestione culturale più partecipata e stimolante in cui si verifichi la reale funzionalità dell'ente come momento di confronto specifico sui problemi della produzione, dell'uso, del consumo del fare estetico riferito ad una situazione sociale ed economica di tipo generale ma specialmente ai contesti di tutti i paesi che desiderano partecipare presi sia singolarmente sia per aree omogenee sia attraverso altri criteri di definizione che scaturiscono dal dibattito comune nel concreto di proposte capaci di individuare nuove chiavi di lettura del fenomeno più generale della produzione di cultura. La produzione di cultura è una attività sempre meno riferibile a contesti geografici di tipo nazionale. La varietà e velocità delle trasformazioni, delle comunicazioni e delle interazioni hanno sfumato questi confini rendendoli mutevoli ed imprevedibili. Il concetto stesso di arte trova espressioni nuove che superano nei fatti la concezione arcaica di attività autonoma monodisciplinare.
È opportuno allora rispetto a questo contesto, i cui aspetti si chiede a tutti di definire in positivo o in negativo, che la Biennale si ponga come filtro. È proprio sulla funzione di questo filtro e cioè sul ruolo che esso deve assumere e sui modi, che si chiede un confronto di idee il più ampio possibile.

CINEMA CITTA' AVANGUARDIA 1919-1939 *

PRESENTAZIONE

di Francesco Dal Co

Quando si è pensato di organizzare una rassegna di film del periodo più importante dell'avanguardia moderna, non si dubitava della possibilità di porre preminentemente l'accento sul problema della città. Infatti, a partire dalla centralità di questo tema, che in forme e modi diversi attraversa e seziona tutte le ricerche dell'avanguardia artistica e, in maniera decisiva, il dibattito architettonico negli « anni eroici » del Movimento Moderno si può comprendere il perché dell'interesse della Commissione per l'Architettura e l'Urbanistica ad una esperienza « anomala » come quella cinematografica.
Al di fuori di questo presupposto — un presupposto che però coinvolge una precisa presa di posizione sulla strutturalità dell'evolversi del linguaggio complessivo e della circolarità di certe esperienze storiche dell'arte di avanguardia —, il nostro sforzo potrebbe apparire come una velleitaria « invasione di campo ».
In realtà, con questa proposta, non intendiamo travalicare alcuna ipotesi disciplinare. Siamo convinti che l'interesse disciplinare rimarrà predominante nei diversi modi in cui la rassegna verrà fruita e seguita. Inoltre, ci rendiamo conto della parzialità della proposta. Certamente, in condizioni meno difficili, con un maggior lasso di tempo a disposizione, e, soprattutto con una preparazione e un dibattito più approfonditi frutto di scambi con interessi esterni al nostro campo disciplinare, la rassegna avrebbe potuto essere più completa, più filologicamente corretta, meno arbitraria nella sua organizzazione. Alcuni problematici passaggi si sarebbero potuti chiarire, richiedendo meno sforzi e minor immaginazione. Per questo alla fine abbiamo approfondito il carattere di « proposta » della rassegna. Tale carattere si è accentuato anche perché si è dimostrata sempre più evidente la necessità di venire parzialmente meno alle promesse del titolo. Ciò è dovuto al fatto che è estremamente difficile reperire materiale filmico che risponda alla nostra pretesa di unificare in una unica discussione la ricerca sperimentale del cinema con il problema della città. In tale unità, infatti, si inserisce in maniera pesante proprio l'elemento disgregatore dell'essere questi film opere *in sé* « di avanguardia ».

Per questo i materiali che siamo andati raccogliendo hanno, col tempo, mutato in parte la natura della nostra ricerca. Alcuni presupposti che

* I materiali, riguardanti questo settore, Arti Visive e Architettura, qui di seguito riportati, sono stati desunti dalle pubblicazioni ufficiali della Biennale (distribuite durante la manifestazione), dove risultano ordinati secondo il programma.

apparivano certi, partendo da un preciso interesse disciplinare, si sono dimostrati discutibili se applicati ad una ricerca dotata di tradizioni culturali, di forme linguistiche, di un sistema produttivo e di modi di comunicazione diversi.

Ciò nonostante, e nonostante la rassegna si sia andata arricchendo di titoli e di spunti, siamo convinti che questi materiali permettano di iniziare un « discorso » in grado di approfondire l'analisi del rapporto strutturale che esiste tra i vari prodotti dell'avanguardia artistica degli anni Venti e Trenta, e i fenomeni centrali caratterizzanti l'assetto urbano della società di questo secolo. Scoprire questa unità, sulla base dei documenti che la rassegna presenta, è solo in alcuni casi un risultato immediato. Molto spesso, si tratta di un rapporto sottile che può derivare dall'assunzione *nel* cinema di esperienze artistiche diverse, oppure dalla necessità stessa della ricerca linguistica che l'avanguardia, *in quanto cinema*, produce. In altri casi, è necessario considerare fattori di natura più strutturale per ritrovare delle possibili assonanze; fattori riguardanti il cinema come processo produttivo, come strumento e mezzo di comunicazione — individuarne cioè la consistenza come industria, il ruolo come prodotto.

Tutto ciò, evidentemente, non aiuta la chiarezza immediata. Ma proprio perché gli approcci sono divenuti molteplici il discorso che questa rassegna vuole proporre ci pare interessante, disponibile ad ulteriori sviluppi. Questa possibilità dovrebbe essere verificata dal dibattito interdisciplinare che si accompagnerà alla rassegna, nel Seminario dei giorni 28 e 29 ottobre, annunciato dettagliatamente nelle pagine successive.

Per l'architettura moderna la « dimensione » urbana è una discriminante. In maniera emblematica lo è nei prodotti architettonici del Movimento Moderno. Anche le opere e le ricerche apparentemente lontane da tale problematica si dimostrano, alla fine, condizionate dal grande dibattito *sulla città* che si alimenta nell'esperienza dell'avanguardia e che trova nei decenni a cavallo del XX secolo i suoi teorici. Tra tale « tradizione » teorica e l'avanguardia si stabilisce un interscambio assai ampio.

Inoltre, la tendenza su cui questa contiguità di ricerche si evolve, ha un carattere che finisce per essere direttamente *politico*. Sono politici, infatti, i progetti che si confrontano all'interno delle varie posizioni del dibattito sulla *Groszstadt* e sulla « metropoli » in Germania — un confronto che ha, ad esempio, nel Werkbund un momento emergente —, come è *politico* il discorso che investe l'architettura *come lavoro* — una volta riconosciuta l'architettura parte dei sistemi produttivi propri e specifici dell'epoca della metropoli. La ricerca e la discussione degli anni compresi tra il sorgere del Werkbund e il sorgere del nazismo si svolgono intorno a questi poli. Da un lato il problema è definire i modi in cui la città può essere oggetto di un « progetto architettonico » e, quindi, sino a che punto il progetto architettonico può intervenire sui modi di sviluppo della civiltà metropolitana; dall'altro — e si tratta di una conseguenza — si apre un grande dibattito sulla natura del lavoro intellettuale in quanto tale, sulla sua « autonomia » e/o sulla sua integrazione all'interno dell'evoluzione delle forme di divisione del lavoro.

Una chiave per leggere la storia dell'architettura moderna può ritrovarsi proprio all'interno di questi modi: ad essi l'architettura « reagisce », assumendo spesso la veste di una estrema resistenza ai modi di sviluppo della civiltà metropolitana. Ciò traspare non solo nella produzione teorica della cultura architettonica moderna, ma diviene evidente anche nella sua ricerca formale, nei suoi « stili ». Questo stesso clima — ma, a volte, si tratta del ricorrere degli *stessi* temi — vive nelle esperienze artistiche dell'avanguardia. Indubbiamente è un clima e sono problemi che trovano mediazioni diverse; purtuttavia la tradizione si dimostra assai simile. Ciò può risultare evidente esaminando una parte dei film che la rassegna presenta. La maggioranza di essi non assume come proprio tema esplicito la città, la vita metropolitana. Eppure, molti sono il prodotto di una ricerca che mira a porre — o a risolvere — problemi simili a quelli che l'architettura incontra « scoprendosi » parte determinata di un processo di divisione del lavoro, che trova nella metropoli la sua *forma* e la sua *ragione.* Altri film assumono direttamente, quasi traducono nel mezzo cinematografico, l'esperienza dell'avanguardia. In questi casi parrebbe assai più giustificata la scelta. In realtà, si tratta di una contingenza per lo più formale. Film come quelli di Man Ray « traducono », letteralmente, nel cinema una ricerca che nasce « al di fuori » del mezzo cinematografico. Se ciò può far meditare sulla disponibilità tecnica delle ricerche dell'avanguardia, sulla natura stessa del suo linguaggio, sono però queste esperienze che risultano alla fine più lontane dall'interesse principale che ha mosso l'organizzazione di questa rassegna.

È, infatti, ad una « condizione strutturale » dell'operare dell'avanguardia che il nostro interesse principalmente si rivolge. Una condizione che non può che essere apparente se si manifesta come continuità formale, ma che assai più evidente diviene se si considerano i diversi modi di produrre. Per ipotesi, pertanto, può apparire più congruo a questo interesse un tipo di esperienza forse meno eclatante, non definibile *tout-court* come avanguardia, quale quella che si manifesta nel cinema « della partecipazione » e della propaganda russo, e nei tentativi di creare sistemi produttivi e di circolazione alternativi che sostanzino certe esperienze anglosassoni o francesi — e la stretta fusione di queste ultime con alcune correnti della critica. Da questo punto di vista, la specificità del linguaggio cinematografico, nella sua formulazione di avanguardia, ci ha interessato in termini accessori: come dimostrazione e approfondimento di una ricerca sulla circolarità dell'esperienze diverse dell'avanguardia appunto, come ricerca di nuovi livelli di comunicazione, in contesti e situazioni storico-politiche determinate (ad esempio nel caso della cinematografia del periodo nazista, o nell'« informazione » del regime fascista), oppure, ancora, come espressione di una ricerca che parte da sistemi diversi di produrre il cinema, di intendere il lavoro del cinema (come nei contradditori esiti del cinema sovietico o tedesco). Ma proprio dove più eclatanti risultano le possibilità di trovare corrispondenze formali e linguistiche tra la ricerca filmica ed altre esperienze dell'avanguardia, emerge la centralità del tema ulteriore che questa rassegna ci pare sollevare.

L'esperienza dell'avanguardia « tradotta » nel cinema trova « resisten-

za » nello strumento di espressione. Un tema da discutere quindi, riguarda la possibilità stessa che nel film si traducano il prodotto dell'avanguardia, i suoi oggetti, il suo linguaggio, pur mantenendo la specificità dello strumento di comunicazione.
È per questi motivi, pertanto, che è estremamente difficile stabilire per alcuni importanti film, il grado della loro originalità. In altri termini si tratta di vedere sino a che punto la *riproduzione* di oggetti e formule linguistiche non comporti l'annullamento dei prodotti stessi dell'arte di avanguardia e, contemporaneamente, lo scadimento del mezzo di rappresentazione. Per questo, infine, la specificità del cinema come avanguardia — la sua contiguità rispetto agli altri prodotti dell'avanguardia —, risiede piuttosto nel suo essere « prodotto », nei modi in cui questo prodotto viene lavorato, nei sistemi di circolazione che esso presuppone o tende a creare — in definitiva nel suo esser un mezzo *alternativo* ai *prodotti* dell'arte di avanguardia, in quanto tecnica *diversa*, strumento di produzione successivo, storicamente, all'« epoca dell'avanguardia ».

Le proiezioni della rassegna « Cinema città avanguardia » sono ordinabili secondo cicli, corrispondenti a momenti precisi della cultura e della vita politica di questo nostro secolo. Per ciascuno di questi momenti si dà una sommaria presentazione introduttiva.

1. Il cinema sovietico: arte, industria e stato

Riteniamo essenziale per iniziare un discorso sul rapporto cinema-città-avanguardia, affrontare la produzione del cinema sovietico e la complessiva ristrutturazione del discorso cinematografico (in ogni sua interna specificità) che ne è uscita; ci serve a situare il tema cinema-avanguardia, come modo per un cinema della/sulla città, fuori da un ambito tecnicistico o specialistico nella prospettiva di una critica e di una valutazione produttiva dei nuovi elementi che il cinema ha individuato nei rapporti tra arte e stato, arte e industria, arte e territorio/città. Tutti questi problemi sono stati affrontati negli anni '20 dall'avanguardia sovietica in quanto produttrice e ideatrice di nuove forme produttive, di laboratori che non avevano il compito 'idealistico' di nuovi modi espressivi ma si trovavano direttamente implicate nel processo produttivo di società, in una diretta mediazione di forme della comunicazione e rapporti di sviluppo sociali.

Il cinema sovietico si forma come intervento diretto sulla realtà durante il periodo della guerra civile: Vertov e Kuleshov crescono come documentaristi di guerra; è il problema dell'unità tra popolazione (territorio) e partito che imposta il nuovo cinema, il problema di una contemporaneità politica da mantenere e creare; le forme e gli stili di questa contemporaneità sono questioni che si pongono successivamente, come rivelazione delle differenze interne dello sviluppo. Quello che rimane esssenziale è il piano dell'informazione (intesa in modo più ampio della tecnologia), su cui ogni 'autore' si deve misurare e decidere il suo cinema: in questo senso tutto il cinema sovietico, come riflessione sull'industria dell'informazione si inscrive all'interno della metafora/avanguardia.

Kinonédélia
attualità cinematografiche settimanali, 43 numeri - produzione: comitato cinema del Commissariato del Popolo per l'istruzione pubblica (Mosca), 1-6-1918, 24-12-1919.

Storia della guerra civile
cronache storiche, 13 bobine - produzione: sezione fotocine (Mosca), 1922.

Cinecalendario di Stato
attualità quotidiane e settimanali, 55 numeri - produzione: Goskino-Koultkino (Mosca), 1923-25.

Kinopravda
cinegiornale, 23 numeri - produzione: Goskino (Mosca), 1922-25 - fotografia: M. Kaufman, A. Lemberg, I. Beliakov, A. Levitski, E. Tissé.

Kinoglaz
cineocchio (la vita all'improvviso) 1ª serie, 6 bobine - produzione: Goskino (Mosca), 1924 - fotografia: M. Kaufman.

Avanti, Soviet!
attualità, 7 bobine - produzione: Goskino-Koultkino (Mosca), 1926 - fotografia: I. Kopaline - assistente alla regia: E. Svilova.

La sesta parte del mondo
Cine-poema, 6 bobine - produzione: Goskino-Koultkino, Sovkino (Mosca), 1926 - fotografia: M. Kaufman, I. Kopaline - operatori: I. Beliakov, S. Bendereski, P. Kotov, A. Lamberg, I. Toltchan.

L'undicesimo anno
attualità, 6 bobine - produzione-direzione del foto-cine ucraino (Kiev), 1928 - fotografia: M. Kaufman - aiuto regia: E. Svilova.

L'uomo con la macchina da presa
cineromanzo, 6 bobine - produzione: direzione del foto-cine istituto ucraino (Kiev), 1929 - fotografia: B. Zeitlin, Suono: P. Chtro - aiuto regia: E. Svilova.

La sinfonia del Donbass
filmdocumento sonoro, 6 bobine - produzione: Ukhrajinfilm, 1930 - operatori: D. Sourenski, M. Maguidson - suono: P. Chtro - musica: I. Chaporine - aiuto regia: E. Svilova.

Tre canti su Lenin
filmdocumento sonoro, 6 bobine - produzione: Mejrabpomfilm, 1934 - operatore: B. Zeitlin, D. Sourenski, B. Monastyrski - suono: P. Chtro - aiuto regia: E. Svilova.

In Dziga Vertov possiamo leggere più chiaramente il progetto di un cinema totale dell'informazione e della partecipazione alla costruzione del sociale-ismo come modello teorico di base di tutta la cinematografia sovietica (anche nei suoi modi che apparentemente sembrano più distanti, come il cinema epico o la commedia): Vertov è la necessità stessa del cinema sovietico, della sua utopia e del suo inverarsi realizzarsi nelle crisi e sconfitte conseguenti. Nello sviluppo dei suoi lavori si riscontrano tutte le contraddizioni del modello utopico dell'informazione totale, e dell'uguaglianza all'interno di questa informazione. Per queste con-

traddizioni, e attraverso gli scontri che Vertov ha avuto con il partito, il cinema vertoviano passa da una intenzione immediatamente giornalistica, ad una riflessione lirico-realistica sul senso dell'informazione e sulla sua assumibilità. Punti nodali di questa riflessione, L'uomo con la macchina da presa, in cui Vertov porta all'estremo la possibilità sperimentale dello *strumento-cinema* quasi per una *sua* verifica interiore (infatti lo chiama cineromanzo); segnare in esso la sconfitta di Vertov significherebbe voler assumere una parzialità (vertoviana) aprioristica, incapace di cogliere la continuità, al di là dell'esperienza individuale tra la pura informazione dei primi cinegiornali, la funzione didattico politica del cineverità, l'esperimento assoluto del cineocchio che vanno a sfociare nell'unità di epica e informazione che è Tre canti su Lenin.

1 b. Il 'laboratorio' di Kuleshov

Le avventure straordinarie di Mr. West nel paese dei bolscevici, 1924
interpreti: P. Podobed, B. Barnet, A. Khokhlova, L. Obolenski - sceneggiatura: Nicolas Aassaiev - fotografia: A. Levitski - aiuto regia e scenografia: V. Pudovkin.

In Kuleshov il problema del cinema nella sua interezza di costituzione di immaginario (sociale) si confronta con la necessità del rinnovamento produttivo e delle équipe di lavoro; l'immagine non viene assunta in sé, per la riproduzione delle contraddizioni (del reale) che essa porta e divulga, viene esperita come costruzione di un reale ideologico: il cinema e la sua continuità si misura con la rivoluzione comunista e cerca la ragione della sussistenza del suo spazio. Il laboratorio sperimentale di Kuleshov identifica la funzione corale del cinema, la sua possibilità di trasportare nuovi modi e princìpi dell'identificazione e dell'identità stessa (il mito della partecipazione vertoviana trova qui uno dei massimi contrappunti); il cinema si ricorda di Griffith, e della sua possibile naturalezza; il problema è: come coesistono naturalezza del cinema e discorso rivoluzionario, o meglio, il cinema è di per sé al di là dell'ideologia, in un rapporto di presenza-assenza totalmente diverso? È il livello di ricerca su cui opereranno Eisenstein e Pudovkin (già collaboratore di Kuleshov), e su cui si costruirà il 'rinnovamento-innovazione': cinema sovietico.

V. PUDOVKIN
I meccanismi del cervello
documentario scientifico - produzione: Goskino-Koultkino (Mosca), 1925 - fotografia: A. Golovnia - consiglieri scientifici: prof. L. Voskresenski, D. Foursikon.

S. EISENSTEIN
La linea generale
1929 (primo titolo: Il vecchio e il nuovo) - sceneggiatura: S. Eisenstein, A. Alexandrov - fotografia: E. Tissé; assistito da V. Popov - scenografia: Kovriguine, V. Rakhals - architetto: A. Bourov - interpreti: M. Lapkina, M. Ivanine, Tchouarev, Bouzenkov, Neginkov, I. Youdine, Noudjine, Efimkine, K. Vassiliev, G. Matvri - aiuto regia: M. Strauch, M. Gomorov.

Il prato di Behzin
1935 (incompiuto), segna il culmine della crisi eisensteiniana, e il suo distacco definitivo dal cinema di intervento sociale, per l'epopea storica di Alexander Nevskji e di Ivan-Boiardi; l'esperimento chiude anche una dimensione della ricerca e della continua ristrutturazione del modo produttivo per una definizione più stabilizzata dell'industria cinematografica (Vertov diventava negli stessi anni capo del Centro del documentario di Stato).

1 c. La Feks di Kosintsev-Trauberg

La Feks (fabbrica dell'attore eccentrico) si pone all'interno del cinema sovietico come l'elemento più indipendente dal punto di vista produttivo, e come continuità della problematica dell'artista e uomo di spettacolo russo-europeo; è interessante vedere come la sua funzione 'critica', attraverso la commedia e la satira (anche politica) segni piuttosto l'assunzione completa della tradizione e cultura russa prima della rivoluzione di ottobre, specialmente del futurismo degli anni 1910. Attraverso questa produzione 'distaccata' il cinema sovietico si riallaccia e critica la cultura cosmopolita dell'intellettuale russo, la sua identità europea; nella Feks si esaurisce la tradizione, e si costruisce insieme l'industria-spettacolo: è forse il momento in cui ci si confronta maggiormente con il cinema americano (commedia-music hall-avventura), innestandolo alla tradizione della comicità russa.

KOSINTSEV-TRAUBERG
La nuova Babilonia, 1929
sceneggiatura: I. Tynianov - fotografia: A. Moskvin, E. Mikhailov - interpreti: E. Kuzmina, P. Sobolevski, D. Gutman, S. Guerassimov - aiuto regia: Bartenev, Guerassimov, Egorov, Chkliarski.

PROTOZANOV
Aelita, 1924
sceneggiatura: F. Osep, A. Faiko, da A. Tolstoj - fotografia: I. Jeliabujski, E. Schönemann - scenografia: S. Kozlovski - interpreti: I. Illinski, I. Solntseva, N. Tsereteli, N. Balatov, V. Orlova.

L'opera di D. Vertov, la sua utopia del totale cinema democratico con rinnovamento continuo delle funzioni produttive, e i suoi due contrappunti del cinema dell'immaginario sociale di Kuleshov e dello spettacolo/critica della Feks ci possono riassumere la dialettica interna del cinema sovietico teso in una ricerca delle possibilità di integrazione del discorso cinematografico con la realtà economico-sociale, ci dànno le ragioni per cui il cinema deve confrontarsi con la totalità sociale e come si debba porre in funzione di piano 'culturale': *Aerograd*, di A. Dovzenko può forse riassumere tutti questi problemi e mostrare la stretta relazione tra pianificazione sociale (territoriale) e strumento-cinema, su una linea vertoviana capace di integrare in sé l'interiorità immaginifica del 'film'.

Aerograd
1935 - cine-poema sonoro - fotografia: E. Tissé (studio), M. Guindine (esterni), K. Smirnov (aereo) - scenografia: A. Outkine, V. Panteleiev - trucchi: A. Ptouchko - montaggio: E. Tobat - suono: N. Timarev - musica: D. Kobalevski -

interpreti: S. Chagaida, S. Storialov, I. Melnikova, S. Choukrat - aiuto regia - I. Soltseva, S. Kevorkov.

2. L'avanguardia francese: cinema, critica e capitale

Dopo il presupposto 'storico' del cinema sovietico, e all'interno dei parametri extrafilmici (piano sociale-informazione) con cui abbiamo letto il rapporto cinema-città, il problema di un giudizio critico sull'avanguardia francese si pone su un piano di analisi delle valenze produttive che essa avanguardia e il suo modo 'critico' di produzione hanno individuato ed affermato (rispetto al grande-unico cinema: quello americano). Il problema dell'avanguardia può essere compreso solo se si individua il circuito di fruizione che essa presuppone (e vedremo più in là); non si può dunque pensare un film dell'avanguardia se non si pensa alla totalità del personaggio-autore-demiurgo che la produce; in altri termini, il prodotto/avanguardia, e proprio nelle sue valenze più critiche, è non più il film, o la forma del film, o il linguaggio cinematografico, ma l'autore stesso, l'intellettuale nella sua coscienza critica di fronte alla realtà che lo circonda; fuor di eufemismo: di fronte al capitale. Solo in quanto modello industriale, e nella autonomia che ne discende si possono comprendere le operazioni dei films di Man Ray di Chomette e altri; il loro cinema è un rapporto con oggetti completamente capitalizzati, nuclei a loro volta di possibili industrie. In questa avanguardia c'è il germe del cinema pubblicitario più intelligente (lo riconosce con naturalezza Brunius, assistente di Clair Renoir e testimone diretto degli anni dell'esperimento), come continua critica affermazione della supremazia del capitale; e proprio in questa consapevolezza si gioca tutto il rapporto sempre nascosto mai direttamente dichiarato con la città, massima sperimentazione del capitale: l'avanguardia è la materializzazione stessa del Träumleben.

Retour à la raison, 1923
presentato all'ultima soirée Dada: la serata del cuore a gas - durata 5 minuti, b.n. muto - produzione, sceneggiatura, fotografia: Man Ray.

Emak bakia, 1927
ancora contro i dadaisti; il titolo significa: lasciatemi solo - durata 17 minuti, b.n., muto - produzione, sceneggiatura, fotografia: Man Ray.

Etoile de mer, 1928
da un poema di Robert Desnos, ricreato in immagini - interprete: Kiki - durata 15 minuti, b.n., muto - fotografia, regia: Man Ray.

Les mystères du château du Dé, 1929
girato nella villa del visconte di Noailles: regalo per la moglie - scenografia: Mallet-Stevens - durata 25 minuti, b.n., muto - produzione: Noailles - regia: Man Ray.

Anemic cinema 1926
esperimento con serie verbali e visuali, gli oggetti filmati sono dischi ottici (macchine) che creano diversità di spazi - durata 7 minuti, b.n., muto - regia: Marcel Duchamp, con la collaborazione di Marc Allegret.

Fleur meutrie, 1928
film surrealista dedicato alla pittura di R. Magritte - durata 19 minuti, b.n., muto - regia: Roger Livet.

I lavori di Man Ray e Duchamp individuano l'importanza dell'oggetto di fronte alla macchina da presa: il cinema si cancella (o si sospende) davanti all'oggetto riprodotto in tutta la sua potenza, il suo significare estraneazione capitalistica e il riproporla nel gioco indefinito; anche il corpo umano tende a divenire oggetto nell'insieme. È un cinema pietrificato più che cinema del movimento.

Le ballet mécanique, 1924
Primo esperimento di cinema del movimento assoluto, il montaggio ha solo una funzione di aggiunzione di ritmi - durata 14 minuti, b.n., muto - fotografia: Dudley Murphy - regia: Ferdinand Leger.

Cinq minutes de cinéma pur, 1925
tentativo di cinema fondato sulle successioni figurative degli oggetti, la loro valenza « affettiva » viene spostata fino al quadro naturale finale - durata 5 minuti, b.n., muto - produzione: Dèaum. - regia: Henry Chomette.

Jeux des relets et de la vitesse, 1926
altro esempio di cinema puro: vero antenato dello short pubblicitario - durata: 11 minuti , b.n., muto - regia: Henry Chomette.

Montparnasse, 1925
la città e il movimento nel montaggio per sommatoria - durata: 21 minuti, b.n., - regia: Eugene Deslaw.

La marche des machines, 1928
studio delle macchine nel loro movimento: l'oggetto appare oltre che nella sua valenza-capitale, anche nella sua funzione-sviluppo - durata: 6 minuti, b.n., muto - regia: Eugene Deslaw.

Il lavoro fatto da Leger, Chomette, Deslaw rispetto all'oggetto viene ripreso e sviluppato da D. Kirshanov rispetto alla 'natura'; la successione delle immagini esige significato in quanto tale, liberando una identità tra natura-oggetto-corpo pura attrice-kapitale.

Menilmontant, 1925
con Nadia Sibirskaia - durata: 134 minuti, b.n., muto.

Sables, 1927
con Nadia Sibirskaia, E. van Daële - durata: 28 minuti, b.n., muto.

Brumes d'automne, 1928
con Nadia Sibirskaia - durata: 23 minuti, b.n. muto.

Rapt, o la séparation des races, 1934
girato dopo la separazione da N. Sibirskaia, in Svizzera, con Dita Parlo e Lucas Gridou.

Con Kirshanov il cinema 'normale' incomincia ad assorbire e plasmare l'insegnamento dell'avanguardia, sia dal punto di vista degli 'effetti' tecnici, sia soprattutto per il diverso rilievo dato ai rapporti equivalenti di oggetti-natura-corpo, che introducono il cinema moderno della immagine totalmente erotica.

Altro livello di introiezione dell'avanguardia da parte del cinema è l'opera di René Clair, e la sua traduzione dei termini dell'avanguardia in naturali modelli cinematografici, filtrati attraverso la 'popolarità' della gag e del vaudeville; gli esperimenti avanguardistici di Clair debbono essere letti nella continuità del suo lavoro e nel suo tentativo di definire un cinema geometrico-concettuale partendo anche da materiali ricchi di intrecci e gags.

Entr'acte, 1924
sceneggiatura: Francis Picabia, René Clair - fotografia: J. Berliet - musica: Erik Satie - interpreti: Jean Borlin, Picabia, Man Ray, Duchamp, Satie, G. Aurlic - produzione: Rolf de Maré.

La tour, 1927
documentario sulla tour Eiffel, uso del materiale filmico (città) in funzione della ficition geometrica del film ideale - fotografia: G. Reniar, N. Roudakoff - produzione: Albatros.

3. Avanguardia e restaurazione del cinema

Credere che vi sia una scissione tra *Entr'acte* e il resto delle opere di Clair, è non comprendere come l'avanguardia non sia affatto una rottura con il cinema, si inserisca anzi in una sua logica di sviluppo, e indichi in più l'oggetto reale del cinema nel capitale e nelle sue figure prime: la città e il movimento. Crescendo sul circuito critico creato dal cinema d'arte, l'avanguardia si fa critica di questo circuito mostrando per opposizione come l'unico cinema sia in fondo il cinema americano, il cinema-capitale. Clair si muove all'interno di queste indicazioni per costituire un immaginario nel cinema che si misuri con il capitale, che lo rifletta.

Paris qui dort, 1923
fotografia: M. Resfassieux, P. Guichard - scenografia: André Foy - interpreti - H. Rollan, A. Prejean, Martielli, M. Rodrigue, Préfils - produzione: Films Diamant.

Le fantôme du Moulin Rouge, 1924
fotografia: J. Berliet, Louis Chaix - scenografia: Robert Gys - costumi: Paul Poiret - interpreti: A. Prejean, G. Vaultier, M. Shault, P. Olivier, M. Rodrigue - produzione: René Fernand.

Le voyage imaginaire, 1925
fotografia: J. Berliet, A. Morin - scenografia: Robert Gys - interpreti: A. Prejean, J. Borlin, M. Shutz, P. Olivier, Ivonne Legeay, D. Davis - produzione: Rolf de Maré.

L'operazione che attua Jean Renoir nei confronti dell'avanguardia è opposta a quella di Clair; infatti Renoir usa i luoghi dell'avanguardia come elementi per la costruzione del film, come materiale, rimanendo con ciò più estraneo al fenomeno e cogliendone solo l'indicazione politica di un cinema al di fuori dell'espressività: per Renoir l'avanguardia è l'occasione per il realismo, la sua immagine è interamente erotica proprio nel segno dell'avanguardia e nell'equivalenza tra oggetti e corpi che l'avanguardia aveva indicato.

La fille de l'eau, 1924
sceneggiatura: Pierre Lestringuez - fotografia: J. Bachelet - scenografia: J. Renoir, assistito da Pierre Champagne - interpreti: C. Hessling, P. Lestringuez, P. Champagne, H. Lewingstone, M. Touzé, G. Terof, H. Moret, Fockenberghe, P. Renoir. Girato negli studi G.M. Film, esterni Marlotte (Eté) - produzione: J. Renoir.

Nana, 1926
sceneggiatura: Pierre Lestringuez dal romanzo di E. Zola - fotografia: J. Bachelet, Corwin - scenografia: Claude Autant-Lara - interpreti: C. Hessling, W. Krauss, J. Angelo, P. Lestringuez, P. Champagne, W. Gert, A. Cerf, J. Ford, N. Roman, Prevost, P. Braunnberger. Studi Gaumont (Parigi), Grünewald (Berlino), esterni Parigi - produzione: Jean Renoir.

Charleston, 1927
sceneggiatura: Pierre Lestringuez da una idea di André Cerf - fotografia: J. Bachelet - musica: Clément Boucet - interpreti: C. Hessling, Jonnhy Higgins ballerino della Revue Nègre - studi: Epinay - produzione: Jean Renoir.

La petite marchande d'allumettes, 1928
sceneggiatura tratta dalla novella di Andersen - fotografia: J. Bachelet - scenografia: Eric Aës - musica: Strauss, Mendelsshon arrangiata da M. Rosenthal - interpreti: C. Hessling, J. Storm, M. Raaby, Amy Wells - studi: Théâtre du Vieux-Colombier, esterni deserto di sabbia di Marly - produzione: J. Renoir e J. Tedesco.

3 a. *Cinema e la critica: il circuito d'essai*

Passiamo ora ad analizzare più a fondo i presupposti materiali e critici su cui è cresciuta l'avanguardia: vale a dire la ristrutturazione del lavoro cinematografico fino ad allora considerato come spettacolo secondario, all'altezza della critica e della figura dell'intellettuale-cultura. Questa ristrutturazione si compie con l'opera di Delluc e di Canudo intorno al 1920 che per primi definiscono la figura del critico cinematografico, e il suo intervento nel piano culturale dei films. Contemporaneo e parallelo al critico cresce il circuito d'essai cui sono destinati questi films-altri, e che vanno a costituire una vena élite del gusto cinematografico. La Francia che aveva perso il monopolio del cinema (estortogli dall'intelligenza della produzione americana) cercava la rivincita: di fatto identificava uno spazio cinematografico separato, una specie di episteme, in cui produrre se stessa come avanguardia: abbiamo già visto sopra come questa dovesse e volesse poi ricondursi al capitale, e come arrivasse al realismo (poetico: come usa dire) preludio del Fronte Popolare. Non nell'esperimento specifico bisogna dunque leggere la cifra avanguardista di questi films, ma nel loro porsi integrati alla critica (degli intellettuali) del cinema spettacolo.

Fièvre, 1921
sceneggiatura: Louis Delluc - fotografia: Gibory, Lucas - scenografia: Robert Jules Garnier - interpreti: Eve Francis, Van Daële, Elena Sagrary, Gaston Modot, Léon Moussinac, il clown Footitt, la nana Lili Samuel - produzione: Alhambra - regia: Louis Delluc.

La souriante Madame Beudet, 1922
sceneggiatura: G. Dulac, L. Delluc da una commedia di A. Obey, D. Amiel -

fotografia: G. Lucas - interpreti: Germaine Greuzar, Pierre Beutrief - produzione: Pathé - regia: Germaine Dulac.

Coeur fidèle, 1923
sceneggiatura: J. Epstein - fotografia: Paul Guichard - interpreti: L. Mathot, Gina Manes, Van Daële, Benedict - studi des Viguerons et des Auters a Vincennes, esterni Marsiglia - produzione: Pathé consortium cinema - regia: Jean Epstein.

La chute de la maison Usher, 1928
sceneggiatura: J. Lucas dalla novella di E. A. Poe - fotografia: G. Lucas - scenografia: Pierre Kefer - costumi: Oelise - interpreti: J. Debucourt, M. Gance, C. Lang, P. Halma, P. Hot - aiuto regia: Louis Buñuel - studi Eclair Epinay, esterni Solonge-Vexin - produzione: Les films Jean Epstein - regia: Jean Epstein.

La coquille et le clergyman, 1928
sceneggiatura: G. Dulac, Antonin Artaud - fotografia: G. Lucas, Paul Guichard - interpreti: Pierre Beutrieff, Allix Allen - produzione: Pathé consortium - regia: Germaine Dulac.

Faits divers, 1923
sceneggiatura: C. Autant Lara - fotografia: J. Bachelet - scenografia: F. Tricter - produzione: Alhambra - regia: Claude Autant-Lara.

L'inhumaine, 1925
sceneggiatura: Marcel L'Herbier - scenografia: Robert Mallet-Stevens, Ferdinand Leger (laboratorio) - interpreti: Ivan Mjioskin, Berthe Mailot - aiuto regia: Cavalcanti - produzione: Pathé - regia: Marcel L'Herbier.

Come si può notare dall'équipe di questi films, c'è una specie di rotazione e di interscambio dei ruoli-personaggi, una scuola precisa, una unità di intenti che tenta una ristrutturazione del cinema francese nella sua complessità, ma che di fatto non arriva se non a proclamare la sua identità e a definire praticamente: *les amis de lá septième art.* C'è una differenza comunque tra l'opera di Delluc, il suo piano globale rispetto alla produzione cinematografica, la precisa consapevolezza della decadenza del cinema francese e del primato degli americani, ma questa analisi non va mai al di là della valutazione del fenomeno, non arriva a definire la natura del cinema americano, anzi si ostina in prospettiva opposta di cinema critico-intellettuale, pur essendo molto più cauto nel giudizio sullo sviluppo del cinema (francese) e dei suoi adepti. Degli altri si può dare un giudizio tecnico (meno complessivo): si trattava di inventare degli spazi linguistici per il cinema che lo giustificassero a livello culturale, trovare la corrispondenza tra la nuova e le vecchie arti, determinare la specificità e l'oggetto del lavoro cinematografico; facile in questo modo cadere nell'invenzione gratuita,e 'giocare' all'insolito, costruendo linguaggi e forme sicretiche, non determinate da una necessità o da una analisi precisa: a questo livello l'avanguardia per questi registi è stata citazione ossessiva del moderno, letterarietà.

3 b. *Avanguardia e critica della società (borghese)*

Eppure proprio da questa posizione letteraria doveva svilupparsi un momento più ampio di coscienza critica, ed arrivare (avendo filtrato tutta

l'esperienza strutturale dell'avanguardia dada, e astratta) a formulare la figura dell'avanguardia come opposizione e come part maudit.

Quello che separa questi nuovi registi e che li fa agire ad un livello completamente diverso dall'avanguardia-sperimentazione è la consapevolezza della fine o se si vuole della arretratezza di una certa battaglia (quella del primato della critica), e nello stesso tempo la inconsistenza se non come modulo di un cinema tecnologico-industriale (o al più pubblicitario) del cinema automatico/Man Ray, Duchamp/o puro/Chomette, Deslaw. Il decò (art), cifra stilistica in ultima analisi del cinema critico, e il razionalismo assoluto conoscono la loro crisi definitiva, si chiudono con la grande crisi degli anni '20.

La contraddizione del fare cinema, della produzione cinematografica compare in primo piano, la struttura di capitali che ogni film è, si specifica; il lavoro cinematografico stesso conosce una presenza diversa: ci si rende conto della inutilità (anzi!) della 'critica (critica)' al capitale; il cinema (la possibilità di un immaginario cinematografico critico: ancora questo è il piano) deve vivere in una diversa immediatezza rispetto al territorio (città) al comportamento sociale (città ancora): l'avanguardia è un approccio al realismo 'impossibile'. Non dunque un'apertura ingiustificata, o solo e tutta storica, al problema sociale; ma lo scoppio del problema tecnologico o razionalistico come sociale, il venire alla luce dell'interiorità della città.

A propos de Nice, 1928
sceneggiatura: Jean Vigo - fotografia: Boris Kaufman - regia: Jean Vigo, punto di vista documentato: sottotitolo vertoviano; prima presentazione privata, maggio 1930, al teatro Vieux-Colombier; seconda presentazione (sotto l'egida dei gruppi di spettatori di avanguardia), ottobre 1930 allo Studio Ursellines.

Taris ou la natation, 1930
sceneggiatura: Jean Vigo - fotografia: Boris Kaufman - interprete: Jean Taris - regia: Jean Vigo - produzione: Gaumont Franco Film Aubert (Franfimdis) - presentato anche col titolo: Taris, roi de l'eau, primo film di una serie di documentari del « Journal vivant » di Morskoi.

Quello che Vigo propone è un nuovo sguardo sulla città, è una concezione che si rende sempre più necessaria di una interiorità (anche) della città stessa, interiorità che forse può rivelare qualche uscita dalla superficie perfetta (capitale); congiunzione di elementi che possono suggerire nuovo coraggio (nuovo modo del coraggio-potenza-derisione-ironia); in questa direzione si muoverà, dentro al cinema, abbandonata l'avanguardia: per Vigo la poesia è realismo.

Accumulazione del passato è invece la città bunueliana, accumulazione delle scorie, dei residui, ed è la critica di questa unità mitologica, fondamentale alla riproduzione della società, che deve essere colpita, non in funzione di una liberazione illuministica, anzi, in quanto città esteriore (illuminata-progressista) e città interiore (rapace-rifiuto) compongono una unità reale: denaro, desiderio, dollaro = religione. L'unica città allora (e non come simbolo) rimane ancora Roma; e nell'opposizione integrazione Roma-Paris si gioca l'oggetto bunueliano: il surrealismo si risolve, passando dalla scrittura automatica alla scrittura cinematografi-

ca, in un realismo della mente, fondatore dell'intellettuale come opposizione.

Le chien andalou, 1928
sceneggiatura: Louis Buñuel, Salvador Dalì - fotografia: Albert Dubergen - scenografia: Schilzneck - interpreti: Pierre Batcheff, Simone Maureil, Jaime Miravilles - produzione, regia: Louis Buñuel.

L'âge d'or, 1930
sceneggiatura: Louis Buñuel, Salvador Dalì - fotografia: Albert Dubergen - scenografia: Schilzneck - interpreti: Lya Lys, Gaston Modot, Max Ernst, P. Prevert, J. Brunius - produzione: Noailles - regia: Louis Buñuel.

I limiti che le opere di Vigo e di Buñuel contengono e che sono la facilità di scivolare su un piano poetico indeterminato (innocente) per il primo, in un cerebralismo associazione di figure e spazi non oggettivato il secondo, esplodono in Cocteau; ormai il surrealismo (e l'avanguardia in generale) ha veramente concluso ogni ricerca innovativa, diventa riproduzione di se stessa, modello di lavoro e organizzazione per una produzione marginale che si imposta come marginale (Cocteau è stato riletto e rivalutato dall'underground americano proprio per questo) non affrontando più i termini della ricerca e dell'innovazione che suppongono una visione 'completa' della produzione cinematografica, ma ritagliandosi semplicemente uno spazio (dichiarato alternativo) che di fatto si assesta senza problemi dentro la produzione generale.

Le sang d'un poète, 1930
sceneggiatura: Jean Cocteau - fotografia: Georges Périnal - scenografia: Jean d'Eaubonne - musica: Georges Auric - interpreti: Lee Miller, Enrique Rivero, Féral Benga, Pauline Carton, Jean Desbordes, Odette Talzac - aiuto regia: Michel Arnaud, Louis Page - produzione: Noailles - regia: Jean Cocteau.

L'innovazione avanguardia si è conclusa (rimane da analizzare la sua diffusione-fortuna) tacendo la sua funzione 'industriale', e spostandosi sempre di più verso una totalità 'poetica' incapace di autoanalisi e di autocritica; il disgusto e il ripudio che Breton e Sadoul ebbero per il film di Cocteau segna la separazione tra progetto teorico e realizzazione. Infatti non si può non inscrivere l'opera di Cocteau in un universo dell'avanguardia, anche se ci si rende perfettamente conto delle differenze che sono ormai entrate in gioco. La scissione-litigio Buñuel/Malì (la scelta dell'America di quest'ultimo: e il passare al documento del primo) è lo sciogliersi della contraddizione: l'itinerario dell'avanguardia è concluso.

3 c. *Diffusione e funzioni dell'avanguardia*

La prima diffusione europea, è una naturale espansione del movimento, nelle sue funzioni e ristrutturazioni produttive; tutto il territorio viene informato della 'rivoluzione in atto' a Parigi, il circuito d'essai si dimostra essere la vera struttura su cui cresce l'avanguardia: non è un caso che tutti i registi 'provinciali' comincino come fondatori di circoli del cinema, e in più nuclei produttivi maggiormente indipendenti dalle pro-

duzioni; i più investiti in questo discorso sono i belgi e gli olandesi: da ricordare

Dekeukelaire: **Combat de boxe**, 1928
D'Arches: **La perle**, 1929
Saudy: **Pretext**, 1929
De Haas: **Ballate del cappello a cilindro**, 1936
Storck: **Idylle à la plage**, 1931

Diverso è il discorso per l'Inghilterra, e molto più aperto come sviluppi: assistiamo alla coesistenza di tre momenti quali il documentario sociale, lo sperimentalismo astratto e l'avanguardia surrealista in una stessa dimensione produttiva che vede in Grierson il direttore (cfr. più avanti); in Inghilterra dunque l'avanguardia non pone un circuito alternativo, ma comprendendosi in tutta la sua portata ed estensione, si costruisce dentro l'industria di Stato stessa, in stretto confronto con gli altri momenti della sperimentazione: da ricordare

Montagu: **Bluebottles**, 1929
con Charles Laughton; Montagu sarà in seguito collaboratore anche di Hitchcok.
Cavalcanti: **Pett and Pott**, 1936; tentativo di commedia popolare contemporanea al documentario sociale.
A. Brunel: **Bookworms, The Bump**, 1920: Minerva Film, **Cut it Out, Blighty, The Vortex**, 1925-28 - int.: N. Sibirskaia, **While Parents Sleep, Love at Sea**, 1934-36.

Ricordiamo ancora l'influenza e lo slancio rinnovativo che ha comportato la scoperta dell'avanguardia nei paesi dell'Europa centrale, tenendo presente però come esso si integra nella tradizione culturale e si svolge parallelo al lavoro documentaristico

Vavra: **Listopad** (autunno), 1935; **Svetlo pronika twon** (la luce dentro nelle tenebre) 1921, è il precursore e fondatore della scuola cecoslovacca, critico cin.
Kucera: **Burleska**, 1932
Kowalski: **Dzis maly bal**, 1931
Lehovec: **Divotvorssa oko**, 1939
Themerson: **Przygoda czlowicka poczcewego**, 1938 (polacco)

La funzione dell'avanguardia in America, se è possibile parlare di avanguardia, è da una parte di ricerca di costituzione di un cinema critico, o meglio di una distanziazione da Hollywood come totalità produttiva e come cinema-capitale, una rimozione e incomprensione dell'immaginario concreto che Hollywood veniva sviluppando, usando ed inglobando l'avanguardia come aveva fatto con il cinema svedese l'espressionismo ecc.; dall'altra parte in funzione anti-hollywoodiana muovendosi verso un 'realismo' incredibile che non potrà trovare sviluppo se non nella costituzione di una scuola documentaristica. In ogni caso i rappresentanti dell'avanguardia sono dei chiari stimatori della cultura europea, e forse nostalgici: ciò non impedisce loro tuttavia di giocare il loro ruolo, o come critici o come registi 'normali' successivamente nella produzione ufficiale.

The Life and Death of a Hollywood extra, 1928
fotografia: Slavko Vorkapich, Gregg Toland - interpreti: Jules Rancourt, Voya George, Adrian March - produzione: Art Guild Films - regia: Robert Florey.

The Love of Zero, 1928
fotografia: Slavko Vorkapich - interpreti: Tamara Shavrova, Anielka Elter, Marko Elter, Arthur Hurni - produzione: Art Guild Films - regia: Robert Florey.

The Fall of House Usher, 1929
sceneggiatura: S. Watson dalla novella di E.A.Poe - fotografia: E. Webber - interpreti: H. Watson, H. Stern, M. Webster - regia: Watson-Webber

Lot in Sodom, 1934
fotografia: S. Watson - scenografia: E. Webber - musica: Louis Siegel - interpreti: F. Haas, H. Watson, Dorothea Haus - regia: Watson-Webber.

The Tell Tale Hearth, 1928, **Barcellona,** 1937, regia: G. Klein

The Enchanted City, 1922
sceneggiatura da Dante - scenografia da Maxfield-Parrisch - regia: Warren Newcombe; esperimento sull'uso dei mascherini e delle riprese separate di diversi sets che Newcombe porterà avanti a Hollywood.

La conclusione dell'avanguardia, definitiva, si fa in USA nel 1946; è un'operazione nostalgica da una parte e imprenditoriale dall'altra. Il titolo spiega l'identità sempre chiara per l'avanguardia tra esperimento-sogno-possibilità e denaro (nella sua forma di capitale, naturalmente): i sogni che il denaro può comprare: in opposizione alla tradizione e alle sue frustrazioni rimozioni rispetto al capitale. L'*autore*-collezionatore e ordinatore dei sogni di rispettabilissimi nonché quotati *artisti* è Hans Richter (uno dei fondatori del cinema assoluto tedesco: cfr. più avanti) che ne dà una definizione esaurientemente melanconica: *'anche* questo è un film d'avanguardia' 'per un'impresa cooperativa su grande scala'. L'impresa cooperativa conteneva *tutti* i rappresentanti dell'avanguardia, esiliati negli Stati Uniti, nuclei critici del prossimo 'underground':

Drams that Money Can Buy, 1944-46
fotografia: Arnold Eagle - collaboratori: Werner Brandes, Peter Gluchanok, Meyer Rosenblum, Herman Shulman, Victor Vicas - operatore: George Lublain - aiuto regia: John Stix - sceneggiatura: H. Richter, D. Vern, H. Rehfisch, J. Freeman - interprete: Jack Bittner (Joe) (Narcissus) - musica: Louis Applebaum - interventi di: Alexander Calder: musica di Paul Bowles (balletto), David Diamond (Circus); Marcel Duchamp: musica di John Cage (Discs); Max Ernst: musica di Paul Bowles (Desire); Fernand Leger: musica di John Latouche (the girl with prefabric ated heart); Man Ray: musica di Darius Milhaud (Roses and revolvers) - produzione: Hans Richter, Kenneth Macpherson - distribuzione: Films international of America - regia: Hans Richter.
8 per 8, 1957 - regia di Hans Richter, in collaborazione con A. Calder, J. Cocteau.

Con quest'opera siamo ormai dentro all'underground contemporaneo i segni e le valenze sono completamente mutati, la struttura economica e politica anche: la ricerca viene rilanciata?

4. Il documentario: critica dell'avanguardia

Abbiamo analizzato il presupposto teorico dell'avanguardia nell'opera

di Dziga Vertov e del cinema sovietico, che per primo ha definito un rapporto tra la produzione nella sua complessiva forma politico-sociale e l'operazione cinematografica; abbiamo poi visto come la chiara consapevolezza dell'industria-cinema (proprio in quanto immagine e non solo come impianti) sia stato il cuore, la novità del lavoro dell'avanguardia, e come questa sia cresciuta nella differenza produttiva dei circuiti (i primi) d'essai; passiamo ora ad analizzare la crisi che l'avanguardia ha aperto e le possibilità del cinema e di aggancio del reale che ha aperto - oltre alla fondazione del cinema pubblicitario.

È a questo punto che il rapporto tra cinema e città si rende preciso ed esplicito; il cinema ha di fronte a sé la possibilità di divenire strumento diretto della programmazione sociale e territoriale (secondo il modello sovietico e attraverso la rottura dell'avanguardia); l'oggetto che prende ora in considerazione è la dinamica (sviluppo) dei rapporti sociali, non solo al livello della comunicazione ma soprattutto al livello della produzione. Il circuito informativo totale dell'utopia vertoviana trova una realizzazione in questo tipo di documentazione e di fissazione di passaggi del reale.

Louis Buñuel con la sua eclatante rottura con S. Dalì (rinomato anagrammaticamente: Avida Dollars) e nella scelta di filmare la Spagna di Las Hurdes, è senz'altro l'esempio più chiaro di questo ribaltamento, ma già altri sintomi e trasformazioni abbiamo indicato (Vigo, Borsch, i tedeschi come vedremo in seguito) e soprattutto l'itinerario di Cavalcanti che sicuramente ha anticipato tutti nel fissare il problema sociale, all'interno del discorso avanguardista. Ritroveremo successivamente Cavalcanti che lavora con il gruppo dei documentaristi inglesi, nel cuore quindi della pianificazione sociale (del cinema, col cinema).

Rien que les heures, 1926
mediometraggio su Parigi e il rapporto individuo-città - regia: Alberto Cavalcanti.

En rade, 1927
sceneggiatura: C. Heymann - fotografia: Jimmy Rogers - scenografia: Eric Aes - interpreti: C. Hessling, N. Lissenko, G. Charlia, P. Heriat - regia: Alberto Cavalcanti (questo film pur riallacciandosi a Delluc come storia, contiene di fatto gli sviluppi documentaristici di cui sopra).

Las Hurdes (Terres sans pain), 1932
commento: Pierre Unik - fotografia: Eli Lotar - musica: Brahms - aiuto regia: Pierre Unik, Sanchez Ventura - produzione: Ramon Acin - regia: Louis Buñuel.

Se i films sopra nominati segnano la rottura con l'avanguardia le opere di Ivens sono la dimostrazione parallela della linea cinema-industria. Ivens inizia infatti come collaboratore nella industria di apparecchi e prodotti per la cinematografia del padre: per lui l'avanguardia è semplicemente la sperimentazione delle possibilità tecniche della cinepresa; il suo inizio è un saggio di camera in soggettiva in un bar-intellettuale olandese, quindi i famosi studi di movimento, e specializzazione fino alla commissione di un lavoro da parte del sindacato edile olandese. Specializzazione e politica (oggetto) sono l'oscillazione dentro cui si situa il lavoro di Ivens, la sua città; lo porterà di fronte ai momenti più contraddittori dello sviluppo politico mondiale con una sorte di sicurezza

(del mestiere) che oggettivizza la contraddizione stessa: dopo Ivens realtà e documentario giungono fino a toccarsi.

De Brug (Il ponte), 1928
sceneggiatura, montaggio, regia: Joris Ivens - produzione: C.A.P.I. (industria del padre).

Regen (Pioggia), 1929
sceneggiatura: Mannus Franken - fotografia, montaggio, regia: Joris Ivens - produzione: C.A.P.I. Olanda.

Branding (Scogli), 1929
sceneggiatura: Mannus Franken - fotografia: J. Ivens, J. Fernhout - interprete: J. Last - regia: Joris Ivens, Mannus Franken - produzione: C.A.P.I. Olanda.

Borinage, 1933
soggetto: Henry Stork - fotografia: Joris Ivens - montaggio: H. van Dongen - regia: Joris Ivens, Henry Stork; versione sonorizzata in URSS con aggiunte delle sequenze girate in Ukraina e durante la costruzione del metro di Mosca. Scene girate clandestinamente da Stork e Ivens durante uno sciopero di minatori e sulla loro condizione sociale - produzione: EPI, club de l'Écran, Bruxelles.

Abbiamo già accennato più volte sopra della scuola documentaristica inglese e come essa sia il segno più alto della fondazione di un rapporto produttivo tra cinema e territorio.
Grierson inizia come critico e saggista, è all'altezza di elaborare un piano che sintetizzi gli sviluppi diversi delle varie scuole sperimentali d'Europa: il montaggio 'sinfonico' di Ruttmann (cfr. più avanti: cinema tedesco), la tecnologia di Ivens e di Flaherty, il complesso intervento di Vertov e del cinema sovietico, le diverse correnti dell'avanguardia francese. È in questa sintesi che va a fondare la nozione di realtà (tel quel) cinematografica, di aderenza alle sue dinamiche, fuori dalla rappresetnazione che è comunque fissazione estetica. Ma come non si può parlare di avanguardia per un'opera cinematografica, in quanto abbiamo visto le valenze economiche e di relazione che sono e costituiscono ogni opera cinematografica, così bisogna essere attenti nel valutare l'opera di Grierson e della sua scuola e non lasciarsi ingannare né dalla sua naturalezza né dalla sua 'banalità'. Forse l'antitesi avanguardia/realismo non è molto produttiva per la comprensione del lavoro e del prodotto cinematografico; in ogni caso il piano culturale fondato da Grierson è forse (in una prospettiva di intervento politico) il più coerente e interessante per il livello di implicazioni e sviluppi sia per il cinema (ricordiamo come il Free Cinema inglese del '60 si riallacci alla lezione di Grierson) sia per una integrazione del discorso e dello spazio cinematografico con lo sviluppo del sociale: il cinema di Grieson è il primo confronto con il territorio.

Drifters, 1929
cortometraggio sulla pesca e sulle condizioni sociali degli operai: regia J. Grierson, prodotto in collaborazione con il Ministero del lavoro, presentato in prima (insieme all'incrociatore Potemkin) alla London Film Society.

Industrial Britain, 1933
documentario sulle condizioni territoriali-industriali nel Midland - regia: R.

Flaherty (invitato a collaborare da Grierson) non è completato; è stato fatto un montaggio da Grierson stesso.

Housing Problems, 1935
sul problema dell'edilizia e della scarsità di case - regia: A. Elton, E. Anstey, promosso dalla Crown Film Unit, per il Ministero dell'informazione.

We Live in Two Worlds, 1937
regia: Alberto Cavalcanti (su invito di Grierson); l'influenza di Cavalcanti sarà molto importante per lo sviluppo della scuola inglese, anche per una sua « espansione » nel cinema-fiction, (cfr. sopra: Pott and Pett: regia A. Cavalcanti).

Ci rimane da analizzare lo sviluppo del discorso documentaristico negli Stati Uniti, e cercare di realizzare delle derivazioni tra la scuola realistica newyorkese, che comincia a lavorare verso la metà degli anni '30 e il discorso del documentario rispetto alla città.
Ciò che non ha permesso lo sviluppo del documentario negli USA se non con ritardo e in funzione anti-cinema, è stato senz'altro il predominio di Hollywood, e il piano di costituzione di un immaginario collettivo che forse era più importante per l'America. Per questo forse l'avanguardia non ha conosciuto effettivamente una sua dimensione, se non come orecchiamento e importazione europea. Il fatto poi che non potesse (né volesse) affrontare il mostro produttivo, che era poi il cinema stesso, hollywoodiano e che si giocasse tutta in funzione anti-hollywood, l'ha relegata in un circuito (radicale più che critico) ristretto che non ha mai toccato la popolazione. Eppure films come *Manhatta* e *24 dollars island* (del 1920 circa) potevano far intravvedere degli sviluppi diversi; la novità era che essi congiungevano le due dimensioni avanguardia/realismo (un po' come il *Berlin* di Ruttmann) centrando il tema città moderna/NewYork immediatamente dopo la Prima Guerra mondiale, quindi nella costituzione effettiva di sé.

Manhatta, 1921
commento tratto da Walt Whitman - fotografia e regia: Paul Strand, Charles Scheeler.

24 Dollars Island, 1925
l'architettura di New York (col teleobiettivo) - regia: Robert Flaherty.

Della scuola realistica newyorkese ricordiamo: *The City*, 1939: R. Steiner, W. van Dyke; *Evolution of the Skyscrapers*, 1939: F. Thompson; *Valley of Tennessee*, 1944: A. Hammid; *The Town*, 1944: von Sternberg, Krumgold.

5. Germania: dal cinema assoluto al cinema del Reich

È interessante seguire finendo l'evoluzione della sperimentazione in Germania, le individuazioni successive di un cinema totale e il suo arrivo nel cinema del Terzo Reich. La si può pensare come una cartina di tornasole rispetto alle contraddizioni affermate ma non affrontate dalle avanguardie europee: l'itinerario di Ruttmann, senz'altro il più interessante sperimentatore, ma anche quello di Richter e della sua fine-insistenza nel continuare la sperimentazione (cfr. sopra) dicono più delle loro opere (quasi). Quello che si cancella con loro è l'ultima purezza (capace di mantenersi tale anche nel compromesso più intero con l'indu-

stria e il capitale) dell'arte-artista visivo; si cancella l'artigiano puro (se non sa tramutarsi in un nucleo di produzione allargata come ha fatto Fischinger negli USA) e l'intelligenza come rapporto tra soggetto e oggetto, tra interiorità ed esteriorità. Gli esperimenti di Eggeling (il più radicale) di Richter e di Ruttmann partono dalla presunzione utopia di poter investire la macchina cinema come mediatrice tra soggetto e oggetto (come un pennello, un pianoforte, ecc.) quando la macchina 'produttiva' cinema è esattamente l'opposto. Lo scontro che i tedeschi sostengono rispetto alla ricerca con la industria-economia è alto al punto che direttamente essi partecipano dell'industria; aprono il problema dall'interno del compromesso, rilanciando l'impossibilità di un cinema assolutamente espressivo che già era stata degli espressionisti.
Chiariamo i termini in cui si è verificato l'incontro Eggeling-Richter (e in seguito Ruttmann): sono termini di *ricerca pura*, tanto che stupisce il loro approccio al cinema, che è industria in ogni caso, se non ci fosse una necessità logica che li porta. La 'drammaitzzazione' per *contrasto e analogia* delle forme cui era giunta la loro pittura tanto da non poter più contenersi dentro la tela ma svilupparsi nel rotolo, vale a dire oltre lo spazio nel tempo, è la esatta definizione del cinema come arte audio-visiva; solo che questa « arte » si può fare dentro all'industria, è industria stessa e non, se non secondariamente, discorso ideologia svolgimento. Eggeling e Richter toccano la contraddizione più grossa, e su di essa si bruciano: la loro ricerca è possibile non se fanno anche della pubblicità, ma *solo* se fanno della pubblicità, e compongono tutto nella pubblicità. Infatti il rapporto con l'UFA resta parziale necessariamente proprio in quanto vengono agganciati marginalmente: ogni tentativo di andare al di là dell'avanguardia verso la ricerca pura è assolutamente impossibile, l'avanguardia stessa esclude ciò, definendo se stessa come prodotto (del capitale): la sola occasione di incontro potevano essere (come sono state) le edizioni DADA di Zurigo, e l'amicizia comune di Tristan Tzara: ma questo non assicurava certamente sviluppo e continuità.

Diagenalsymphonie, 1921-24
durata 3 minuti; muto - regia: Viking Eggeling. Produce il primo « rotolo » (su cui si sviluppa la drammatizzazione delle forme) tra il 1918-19: Messa orizzontale-verticale, mostrato in pubblico nel 1922 alla VDI di Berlino con frammenti di sinfonie di Beethoven come accompagnamento.

Rythmus 21: Hans Richter (mai proiettato).

Rythmus 23, 1923
incorporazione del R. 21, con l'aggiunta di linee ai quadri; presentato alla prima mostra internazionale d'avanguardia al teatro UFA Kurfuerstendamm di Berlino nel 1925.

Rythmus 25, 1925
variazioni sui rythmus n. 21, 23.

Filmstudie, 1926
fotografia: Endrejat, M, Richter.

Vormittagspuk, 1927
musica: Paul Hindemith, Darius Milhaud - produzione: Festival musicale internazionale di Baden-Baden.

Inflation, 1928
introduzione al film: Die Frau mit dem Maske - produzione: UFA.

Rennsymphonie, 1928
introduzione al film: Ariadne ni Hoppengarten - produzione: Maxim Film.

Zweigroschenzauber, 1929
fa parte di una serie di films prodotti per delle ditte pubblicitarie.

Alles dreht sich, alles bewegt sich, 1930
sperimentazione con il sonoro - produzione: società di Walter Ruttmann.

Opus 1, 2, 3, 4, 5, 1923-26
sperimentazione della terza dimensione, con sovrapposizione e grigi intermedi (Eggeling e Richter, avevano usato solo 2 dim.).

Wochenende, 1929
sperimentazione sonoro, soltanto suono montato.

Melodie der Welt, 1930
film a soggetto; sonoro - produzione: Tobis Film.

In der Nacht, 1931
accompagnamento visivo sulla musica di Schumann.

La sperimentazione di Ruttmann, visiva e sonora, non rimane in un ambito strettamente pittorico come le opere di Eggeling e di Richter; Ruttmann senz'altro pratica una ricerca cinematografica in senso assoluto, in quanto l'elemento sperimentale gli serve per essere montato; il ritmo che ricerca non è interno ad un quadro bidimensionale (residuo artigianale di Richter) ma si muove nello spazio completo immaginario, e trova nel montaggio la sua soluzione ultima. In questo senso la concezione della macchina cinema intesa anche nelle sue valenze economiche, viene affrontata più ampiamente da Ruttmann e le commissioni che riceve non si esauriscono nel 'fiore all'occhiello' delle introduzioni di Richter ai films UFA, ma cercano di vedere più ampiamente il problema, pur rimanendo all'interno della pura sperimentazione. Il Wockenende, ricerca di montaggio sonoro, fatto per la società di navigazione Amburgo-America fa capire il livello della committenza. È questa concezione maggiormente legata all'industria che gli fa scegliere di restare in Germania anche durante il nazismo e di lavorare per il Reich, tentando di aprire uno spazio alla sua ricerca dovunque e in ogni modo; ed è questa concezione del cinema 'sinfonico' e del montaggio che lo porta a produrre un'opera come 'Berlino, sinfonia di una grande città' completamente oltre la sperimentazione anche se su di essa e in essa radicata.

Un'ultima nota sul lavoro di Lotte Reiniger, e sul suo cinema delle ombre: anche per questa 'autrice' vale il discorso della restaurazione della continuità culturale delle forme popolari, pur con le tecniche dell'avanguardia e della sperimentazione. Il giudizio di Richter che ritiene interessante il lavoro della Reiniger ma riproducente una 'mentalità' fine ottocento, ci fa capire come il problema della sperimentazione non possa risolversi in una neutralità tecnologica, ma debba misurarsi anche se solo teoricamente con le contraddizioni del sociale.

Die Abenteuer des Prinzen Ashmedt, 1926
sceneggiatura: L. Reiniger, H. Koch - produzione: Institut für Kulturforschung, Berlin - regia: Lotte Reiniger.

5 a. *La sperimentazione anglo-americana*

Apriamo una parentesi nella analisi del cinema tedesco per fare il punto sulla sperimentazione americana (ed europea).
La figura di O. Fischinger, vero continuatore dell'opera di Ruttmann, e la sua scelta degli Stati Uniti dopo un breve periodo di sosta in Inghilterra (altro luogo della sperimentazione) ci danno la cifra del senso e delle possibilità di sviluppo della ricerca sperimentale; solo l'industria, o un artigianato che frequenti l'industria può sopravvivere (collaborò a *Fantasia* di Walt Disney).
Fischinger aveva cominciato con ricerche di ritmo puro; ma invece di forme geometriche preferì utilizzare il movimento continuo di forme lineari, che creavano una unità organica, facile da integrarsi alla comparsa del sonoro con la musica; usò lo stesso procedimento della continuità anche con materiale corposo, per formare trasformazioni di arabeschi; la musica, come struttura di riferimento rimane sempre l'essenziale.

Studie 5, 6, 7, 8, 10, 12, 1929-32
passaggio dalle forme geometriche al movimento di linee.

Hungarian Dance, 1931
musica: J. Brahms.

Komposition in Blau, 1933
su partitura jazz; primo film colore.

Circle, 1933
musica: W.A. Mozart; finisce la produzione in Germania con la collaborazione del fratello Hans; in America produsse: **Allegretto,** 1936; **Optical Poem,** 1937.

American March, 1939; **Motion Painting,** 1949; esperimento di pittura animata su vetro.

In Inghilterra, Len Lye, pittore anche lui, cominciò con imitazioni di Ruttmann, preferendo però intervenire direttamente sulla pellicola dipingendola, e in genere lavorare con realtà materiche; fu cooptato da Grierson al GPO Film Unit; nel dopoguerra emigrò negli USA.

Tusolava, 1929
partitura musica jazz.

Colour Box, 1934
dipinto su pellicola.

Rainbow Dance, 1936
interpretato dal ballerino Rupert Doone.

Trade Tatoo, 1936
linee omogenee e continue dipinte sulla pellicola.

Nornw, 1937
scultura animata - produzione di tutti gli esperimenti: GPO Film Unit (Londra.

Gli inizi di McLaren ricordano più da vicino quelli di un cineamatore: corso di scenografia all'Accademia di Belle Arti/Glasgow, fonda un cineclub, con l'amico McAlistair decide di dipingere un film su pellicola; anche McLaren viene coinvolto nel GPO Film Unit, ma la dimensione della propaganda e pianificazione sociale non si incontra perfettamente con la ricerca pura: anche McLaren opta per gli Stati Uniti, la NBC Television, il Guggenheim Museum; la dialettica delle committenze ha le sue leggi.

in Inghilterra:

Cocktail Film, 1935
accompagnamento musicale su disco (viene « assunto » da Grierson).

Love of a Wing, 1937

Book Bargain, 1936

New From the Navy, 1937
produzione GPO Film Unit.

a New York:

Allegro, Rumba, Stars and Stripes, Dots, Loops, 1939

The Boogie-Doodle, 1940
cantato da Alberty Ammons.

Spook Sport, 1940
in collaborazione con Ellen Bute, Ted Nemeth.

In Canada (all'ufficio nazionale del cinema canadese di Grierson, *Main early for Christmas*, *V for Victory*, *Hen Hop*, *Five for Two*, *Dollars Dance*, prodotti dal 1941-44, per mettere in piedi un settore di animazione; dipinti, inquadratura per inquadratura.
Ricordiamo infine alcuni precursori (americani ed europei) del cinema astratto; *Autumn fire*, 1930: Herman G. Weinberg (influenzato da Rutmann); *A Bronx Morning*, 1931: J. Leyda; *Early Abstractins*, 1939: H. Smith; produzioni americane Alexeiev: *Le monte Chauve*, 1934, presentato a Vaugirard; Bartosch: *L'idèe*, 1934 presentato al Vieux Colombier; Gross: *Joie de vivre*, 1934. Al di là del cinema puro di Cromette e Deslaw, e più attenti ai lavori di ricerca di Rutmann, alcune esperienze isolate in Francia.

5 b. *Cinema, architettura, città: da Metropolis a Olympia*

Riprendiamo il disconso sul cinema tedesco e sui rilanci e abbandoni che ha subìto. Come per l'avanguardia francese abbiamo dovuto riferirci al cinema critica dei circuiti d'essai per capire la portata produttiva di quella, così per il cinema tedesco e il suo sperimentalismo dobbiamo rifarci un attimo al lavoro dei registi cresciuti all'ombra dell' 'espressionismo'. Il lavoro di innovazione più interessante all'interno del quadro cinematografico e della ricerca della plasticità (artisticità: buona forma) del quadro stesso, è forse quello di Fritz Lang. Infatti è lui che supera la unidimensionalità della scenografia 'espressionista' (unidimensionalità che ritornerà con altre valenze in Clair e Renoir) per

un approfondimento dello spazio architettonico: lo studio, o meglio, l'ideazione di immaginario porta immediatamente alla città; non la città reale-poetica di Murnau ma lo spazio-città, il presupposto della realtà sociale stessa: lo schermo si apre ad una investigazione nuova, l'architettura viene 'ripensata' in studio e nel modello che deve andare a sostituire la città. Dopo la comprensione della città sociale e della sua composizione (luogo che rende possibile 'uno Stato dentro lo Stato') attuata con il Dottor Mabuse, la ricerca di Lang si muove verso gli archetipi stessi dell'architettura; *I Nibelunghi* sono lo studio della costituzione della città dall'architettura. Solo dopo il ripensamento e il raddoppiamento cinematografico degli elementi architettonici isolati, è possibile *Metropolis* vale a dire *la città totale*: il cinema ha raddoppiato il mondo, *Metropolis* è il mondo stesso (proiettato ma produttivo-reale) fatto città, percorribile.

Die Nibelungen, 1924
sceneggiatura: F. Lang, Thea von Harbour, dalle Saghe Nordiche - fotografia: Carl Hoffman, Günther Rittau, Walter Rutmann - scenografia: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht - costumi: Paul Gerard Guderian, Heinrich Umlauff - musica: Gottfried Huppertz - interpreti: P. Richter, M. Shon, R. Klein-Rogge, G.A. Koch, T. Loos, B. Goethze, H.A. von Schlettow, G. John; G. Arnold, H. Ralph - produzione: Decla-Bioscop-Ufa - regia: Fritz Lang.

Metropolis, 1927
sceneggiatura: F. Lang, Thea von Harbour - fotografia: Karl Freund, Gunther Rittau, Eugene Schufftan - scenografia: Otto Hunte, Erik Kettelhut, Karl Vollbrecht - musica: Gottfried Huppertz - interpreti: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustave Frölich, R. Klein-Rogge - produzione: UFA - regia: Fritz Lang.

È sintomatico che nello stesso anno in cui Lang fa uscire la sua *Metropolis* Ruttmann abbia terminato *Berlino-sinfonia.* La città è al massimo del suo sviluppo prima della sua disgregazione, *Metropolis* e il film di Ruttmann sono la sua oggettivazione perfetta; sono due facce la ripresa diretta e il totale artificio dello studio che riferiscono e riflettono lo stesso oggetto, anzi che nella loro antitesi meglio lo spiegano e lo costituiscono.
Prendiamo da Kracauer, più come materiale lirico, parallelo ai films che come documento o citazione. « La sequenza d'apertura ritrae la città all'alba. Arriva un espresso notturno e le strade ancora vuote di ogni vita umana sembrano proprio l'immagine riflessa del limbo che lo spirito attraversa tra sonno e veglia. Poi la città si desta e si mette in moto. Centinaia di operai si avviano alle fabbriche, le ruote cominciano a girare, i telefoni... ». Leggerle sembra di riviverle proprio perché ci sono intimamente lontane. Occorre concepire una contemporaneità tra Lang Ruttmann e queste 'liriche' di Kracauer (o la Berlino dell'infanzia di Benjamin) per capire la oggettivazione che il cinema produce. Sceneggiatore del film è lo stesso Carl Mayer padre dell'espressionismo: ora come pensare l'operazione del cinema tedesco al livello della produzione, il grande progetto dell'UFA (e come questo progetto continua nel cinema del Reich) come sostitutivo del cinema americano, e insieme il massimo grado di sviluppo della ricerca sperimentale e in più della sua corretta

sintesi con il problema sociale. *Berlin*, non è certamente una risposta a questi interrogativi, ma suona strana la decisione di Ruttmann di continuare il *suo* lavoro dentro la Germania (Ruttmann collaborò a suo tempo con Piscator e il teatro politico per una messa in scena di Toller: « Hoplà noi viviamo »).

Berlin, die Symphonie einer Grosstadt, 1927
sceneggiatura: Carl Mayer - fotografia: Karl Freund, Walter Rutmann, Reimer Kuntze, Robert Barberski, Laszlo Schaffer - musica: Eduard Meisel (aveva composto la musica di accompagnamento della Potemkin di Eisenstein) - produzione: Fox Film Berlino - regia: Walter Ruttmann - presentato alla prima, al Tauentzien-Palast, nel quartiere più elegante di Berlino.

Il film di Ruttmann rompe l'empasse astrattista imposto del lavoro di Richter; di modo che i giovani si trovarono di fatto coinvolti nel nuovo progetto che il *Berlin* impostava. La città diventa il luogo privilegiato della riflessione documentaristica e avanguardista; si capisce che lo sforzo della ricerca non può e non deve risolversi nell'astrattezza della sperimentazione.

L'avvicinarsi del problema politico e l'insostenibilità della contraddizione (il crescere del nazismo) pongono urgenze che la generazione precedente non conosceva, o che almeno non si poneva al livello di un progetto culturale complessivo vincente, ma trascinava con continuità la repubblica di Weimar nel Reich. L'avanguardia tedesca, anche al di là della scuola sperimentale-astratta subisce più degli altri l'urgenza del problema politico (qualunque sia la scelta finale).

Ruttmann, il Ruttmann di *Berlin*, diventava il testo fondamentale per una riflessione sulla pratica del documentario, almeno altrettanto essenziale di Vertov (e la scuola inglese di fatto l'ha ben capito) tale che i giovani tedeschi lo sentivano, nell'impossibilità però di svolgere una effettiva prosecuzione delle indicazioni, né al livello della sperimentazione (abbiamo visto la scelta dell'emigrazione di Oscar Fischinger) né al livello di un riordinamento del modo di produzione cinematografico o almeno dell'allargamento di certi spazi.

Markt am Wittenbergplatz, 1929
regia: Wilfred Basse; la città di Basse è soprattutto lo scontro della massa.

Uberfall, 1929
regia: Ernö Metzner, film più di avanguardia che usa di tutte le deformazioni tipiche e però si differenzia dall'avanguardia francese proprio per la scelta di trattare un tema, il « giallo », con i mezzi dell'avanguardia.
citiamo inoltre: **Menschen am Sonntag**, 1929: Siodmak, Ullmer, Wilder, Eugene Schuftan; **Hoogstraat**, 1929: von Barsy; **Jagd auf von Morgen**, 1930: Schwab.

5.c. *Il cinema del Reich*

Il 1933 segna la sconfitta definitiva del cinema tedesco.
Non è solo l'utopia socialdemocratica che verifica la sua sconfitta; si tratta soprattutto, al di là delle defezioni dei grossi nomi che hanno la facile emigrazione, international set, di come si produce la continuità, dentro a quali tensioni, con quali svuotamenti e 'saggezze' corri-

spondenti a frustrazioni del discorso della ricerca, ma forse per non incorrere in frustrazioni maggiori dei discorsi puramente ideologici. La differenza delle scelte e delle esperienze di Richter e Ruttmann stanno forse in questa negazione di qualsiasi scappatoia; la chiarezza del cinema-capitale, della città capitalistica totale: allora sceglie la continuità astratta.

Acciaio, 1933
sceneggiatura: Emilio Cecchi, Mario Soldati - Interpreti: Isa Pola, Piero Pastrone - produzione: Vides Italia - regia: Walter Ruttmann.

Deutche Panzer, 1940
documentario sulla campagna di Francia; i modi sono sempre quelli ruttmanniani del montaggio sinfonico.

Siamo alla fine assoluta dell'avanguardia e della sperimentazione, esse hanno prodotto la propaganda come punto di arrivo finale; i films del Reich producono la propaganda come oggetto totale, i giochi olimpici, le gare sciistiche non sono la ritrazione ed uso del lusso del mito potenza e natura, vanno un po' più in là, nel senso di una fondazione di un continuum di movimento, di una ritmicità dell'immagine che discende direttamente dall'avanguardia e dal cinema sperimentale. La collaborazione di Ruttmann ad *Olympia* non è una sovrapposizione, ma una integrazione reale, una scelta di un linguaggio che fino a qualche anno prima era stato designato come *sconcio e antimorale* dai 'primi' nazisti. Come e perché questa conversione?
La carriera della Riefensthal forse può dare qualche indicazione sulla formazione della nuova classe intellettuale e sulla nuova furbizia. Rivelatasi come attrice, è presente nel film delle gare sciistiche, già dentro ad una mitologia, ma non come immaginario (hollywoodiano: proiettivo) ma come intuizione e costituzione di potere; da questo punto alla regia di un cortometraggio, fino a diventare *la* regista del Reich la strada è fatta: *Olympia* e l'itinerario attraverso la banalità delle nuove istituzioni, ma politiche! è forse la strada dentro a quel mondo raddoppiato che Lang ci ha mostrato in *Metropolis*:

Das blaue Licht, 1932
sceneggiatura: Leni Riefensthal, Bela Balazs - interpreti: M. Wieman, M. Holber - regia e produzione: Leni Riefensthal.

Reichparteitag, 1935
una giornata della propaganda nazista.

Olympia: fest der Schönheit, fest der Volk, 1936-38
collaborazione al montaggio: Walter Ruttmann - regia; Leni Riefensthal.

Nurnberg, die Stadt der Reicheparteitage, 1938
documentario sulla vita di partito - regia: K. Rikli.

5 d. *Mohaly Nagy: utopia e produttività alla Bauhaus*

Mohaly Nagy è una figura, come tutte quasi dell'avanguardia, che sembra un filo d'Arianna, attraverso lui si scoprono e si ritrovano tutti i posti dell'intellettuale 'avanzato' degli anni venti-trenta. La Bauhaus,

Berlino, Il porto di Marsiglia, la villa Sarraz castello medioevale vicino Losanna dove la Signora de Mandrot riceve (luogo dove si tenne il 1° Convegno del cinema indipendente internazionale: presenti S. Eisenstein, E. Tissé, H. Richter, W. Ruttmann, L. Moussinac). Le esperienze di Nagy nel cinema toccano tutti i campi sperimentali; i suoi rapporti sono precisi, e altrettanto lo è la consapevolezza dell'assorbimento dell'avanguardia da parte dell'industria o dalla noia della ricerca. Nagy rilancia, sostenuto da una struttura quale la Bauhaus, la ricerca e riconosce in Richter l'unico sopravvissuto della vecchia avanguardia: ma quale livello economico propone? Quando non sono stati prodotti da lui stesso, i suoi film, c'è stato sempre un Museo d'arte moderna o qualche Istituto di Architettura che lo finanziava; questo naturalmente non significa affrontare e portare avanti i termini della ricerca cinematografica, ma precluderla come privilegio.

Berliner still Leben, 1926
documentario girato « nelle vie di Berlino » come afferma la moglie di Nagy, quando ancora si trovavano alla Bauhaus; vuole fissare la depressione economica e il disfattismo politico: « in un caos umano di decadenza e disordine, le forme pulite e funzionali delle macchine e i piacevoli modelli dei binari e della pavimentazione acquistano una ridicola precisione » da Sylvia Mohlay Nagy.

Marseille, 1929
i luoghi dell'avanguardia francese rivisitati.

Lichtspiel schwarz-weiss-grau, 1930
film astratto, che lavora sulle differenze cromatiche ridotte a bianco e nero.

Tonenden ABC, 1932
esperienza col sonoro.

Zigeuner, 1932
documentario sul nomadismo degli zingari, e « ricerca antropologica » sulle tecniche del corpo e sulle sopravvivenze culturali remote.

Architekturkongress Athen, 1933
documento sul congresso delle avanguardie in architettura.

Street Picture, Life of Lobster, 1934-35
documentari sulla vita dei pescatori del Sussex, e di Billingsgall.

The New Architecture at the London Zoo, 1936.
commissionato dal dipartimento di architettura di Harward.

LA PROPAGANDA, LA CITTA' E IL FASCISMO

a cura di Giorgio Ciucci e Luisa Valeriani

Il materiale raccolto presso l'Istituto Luce di Roma è costituito da 13 cinegiornali (3 muti, 10 sonori), e da 2 documentari, tutti girati nell'arco di tempo che va dal 1928 al 1939.
Nel presentare questo materiale avvertiamo, innanzitutto, la necessità di chiarire i criteri che abbiamo seguito nella scelta, convinti che

la lettura stessa dei documenti ed il significato globale dell'operazione compiuta risultino più comprensibili e utilizzabili.
L'intento che ci siamo proposti è, non solo quello di dimostrare alcuni momenti della politica del regime in fatto di architettura e di interventi urbani, ma, soprattutto, quello di mettere in evidenza l'uso che delle varie realizzazioni pubbliche viene fatto attraverso un formidabile mezzo di comunicazione di massa, come il giornale o il documentario cinematografico.
Se avessimo voluto documentare semplicemente gli interventi fascisti nelle città o sul territorio, avremmo fatto un montaggio — certamente interessante — estraendo dai vari giornali un florilegio ben più completo di episodi significativi. Ad una tale realizzazione sarebbe però venuto a mancare l'aspetto che giudichiamo più stimolante del materiale visionato, e cioè il legame, tutt'altro che sottile che mette in relazione la « costruzione » dell'Italia fascista agli altri argomenti del giornale. Basta leggere i sommari di questi cinegiornali per rendersi conto di tale legame, rispondente ad un preciso programma di propaganda ideologica. Le notizie dall'estero, anche in una ristretta selezione come la nostra, appaiono immediatamente catalogabili in un ambito in cui molto spazio è dato ad avvenimenti sportivi (e significativa è la risonanza che si vuole dare alle Olimpiadi tedesche), a curiosità da circo o da avanspettacolo, a aspetti del costume o del folklore. L'informazione politica è quasi assente: tutt'al più, vengono presentati aspetti formali, disinformativi, « curiosi » — di una vita politica puramente « da parata ». Anche fatti connessi ai successi del regime all'estero, come il riconoscimento dell'Impero italiano da parte della Germania nazista, sono presentati in tono apolitico. Il discorso, tuttavia, va inteso in maniera elastica; laddove l'informazione serve, viene data (si veda l'anniversario della fondazione del Reich, o le notizie della guerra di Spagna, prima, e sulla celebrazione della « Festa della Razza », poi, nonché quelle sulle misure antiaeree di Londra nel '39).
Per quanto riguarda l'architettura, poi, certe realizzazioni compaiono assai raramente. Se appare un grattacielo, ad esempio, si tratta dello sfondo per una sfilata di moda. Inoltre, mai viene data notizia delle realizzazioni europee nel campo dell'edilizia popolare, o del dibattito architettonico sull'urbanistica e la città negli anni '30.
Tutto questo ha un senso preciso. « Politica » e « cultura » sono entrambe strumentali ad una *politica culturale* di Stato, che, per la prima volta, individua nel cinema il più efficace mezzo di comunicazione di massa (non a caso tutte le principali istituzioni cinematografiche italiane — Istituto Luce, Centro Sperimentale, Cinecittà — nascono durante il regime).
Si vedano, ad esempio, le notizie sulla situazione italiana. Globalmente si presentano come una marcia trionfale. In Italia « si costruisce » il fascismo. Si costruiscono città nuove, si bonifica, si sventrano le « vecchie quinte ingloriose », si fanno sorgere nuovi quartieri con « molta aria, sole e luce »; si sviluppano l'aeronautica, le comunicazioni, e, quindi, si costruiscono strade, ponti, stazioni ferroviarie, aeroporti, palazzi delle poste; si incrementa la cultura e la formazione del « nuovo italiano » (premi d'arte, concorsi, Mostra della Rivoluzione Fascista con visite

di massa, Triennale di Milano, ecc.); l'agricoltura e la terra rinascono con l'epifania del Fascio. Mai una calamità naturale; molte sagre festose di civiltà rurale, molte parate, molta atletica. L'anima bergsoniana, futurista e progressista del fascismo si salda qui con l'altra accademica, monumentale, tradizionalista e contadina. Simbolo di tutto ciò è forse più il Monumento a Marconi nella piazza centrale dell'E. 42, che non la Casa del Fascio di Terragni (che, molto significativamente, manca nei giornali).

Presentando i giornali per intero è possibile, forse, aprire un dibattito nuovo, che non solo coinvolga gli addetti ai lavori, ma sia anche di stimolo alla lettura del documento cinematografico come strumento di una più vasta operazione ideologico-culturale. È chiaro che, dovendo operare una scelta, abbiamo privilegiato i giornali in cui è presente, quantitativamente e qualitativamente, più materiale relativo agli interventi nelle città (sventramenti — borgate — opere pubbliche — nuovi quartieri di periferia), agli interventi nel territorio (bonifiche - nuove città), e a quelli sulla cultura (mostre, premi). E, naturalmente, trattandosi di campioni scelti secondo un criterio cronologico, anche se non meccanico, ci sono molte lacune. Anche perché, date le numerose vicissitudini belliche e post-belliche dell'Istituto Luce, il reperimento del materiale è stato ostacolato dalla sua stessa disorganicità, piuttosto consistente fino agli anni '30.

Ma, rispetto al discorso che si è cercato d'impostare, sulla politica culturale di massa del regime, e sul suo uso consapevole del mezzo duttilissimo di comunicazione che è il giornale cinematografico, diventano, forse, ancora più significative le « assenze » architettoniche. Non è senza ragione, crediamo, che un episodio culturalmente qualificato come la costruzione della stazione ferroviaria di Firenze, sia presente nei giornali con immagini molto brevi, poco rappresentative (e, per questo, tali immagini mancano da questa rassegna); così come non è senza ragione che della Mostra della Rivoluzione Fascista, organizzata per i decennali, si vedano non tanto l'allestimento delle sale, quanto gli oggetti in esse esposti e i visitatori appartenenti alle varie corporazioni (motivo per cui la Mostra è presente nella rassegna). Volendo dare un'immagine di quello che è accaduto, dei retaggi, formali e non, passati nella cultura post-bellica, dovevamo necessariamente rendere conto non delle realizzazioni migliori, ma isolate, quanto del linguaggio comune che dal dibattito, sia pure violento, tra gli intellettuali dell'epoca si era venuto formando: linguaggio che, in numerose minori realizzazioni (ma anche, ad esempio, nella Città Universitaria di Roma) riesce a mediare le divisioni tra architetti moderni e accademici, risultando vincente. Questo, i cinegiornali ce lo dicono: la frequenza con cui abbiamo trovato immagini della Città Universitaria o del Foro Mussolini (anche se, trattandosi di realizzazioni « nell'Urbe », il discorso si complica), dimostra lo spazio che ad episodi del genere veniva attribuito nella politica di formazione culturale delle masse. Sotto questo profilo, la stessa stazione di Milano risulta poco più che un « incidente »: è il prodotto della vecchia scuola tradizionale — è né emblematica né vincente. Puntuttavia, trattandosi di una realizzazione di prestigio, risulta più vantaggioso « usarla » che ignorarla.

Due parole infine sui documentari.

L'uno riguarda la bonifica e la nascita di Littoria, l'altro le nuove realizzazioni a Roma, dopo gli sventramenti. Il contenuto stesso dei due documentari rende evidente il criterio della scelta: abbiamo voluto esemplificare due tra i momenti più importanti della politica del regime. La politica agraria e la politica edilizia risultano strettamente legate tra loro. Sono il supporto diretto di una politica economica fondata sul decentramento urbano, sulla limitazione dei consumi, sull'impiego della forza lavoro dequalificata in un ciclo edilizio tecnologicamente arretrato, sullo sviluppo di industrie legate all'agricoltura, e, quindi, sul ritorno alla campagna. Gli sventramenti, che modificando il volto della città « spopolandola » e rarefacendone il tessuto in un assetto monumentale, hanno come controaltare la « bonifica integrale » quale strumento di una politica agraria mirante all'autosufficienza, e la creazione di borgate agricole e di piccole città nuove, che permettano la polverizzazione della classe operaia. La politica culturale del regime isola questi aspetti urbani e contadini, e li presenta trionfalmente alle masse degli spettatori: non più nel contesto di un cinegiornale, ma in un discorso che vale per sé. È la globalità che si pone come totalità, che esclude l'esterno perché ritiene ormai di comprenderlo. E non resta altro.

Schede relative alla sezione « La propaganda, la città e il fascismo »

Il reperimento del materiale è stato reso possibile grazie all'interessamento del prof. Ernesto G. Laura e alla collaborazione del dott. Marino, che ha gentilmente messo a disposizione gli archivi dell'Istituto Luce.
I sommari riportati sono tratti direttamente e integralmente dai cataloghi dei cinegiornali dell'Istituto Luce.

Giornale n. 662 (settembre 1930)
« Livorno - Montenero » (m. 27): Un pellegrinaggio al Santuario della Madonna.
« Scapa Flow » (Germania) (m. 23): L'incrociatore « Hindemburg » da sei anni giacente in fondo al mare, è stato rimesso a galla e tre rimorchiatori lo trasportano a Rosyth.

« Vicenza » (m. 52): Il ministro dell'Aeronautica inaugura il campo d'aviazione « Tommaso Dal Molin ». Il vescovo parte in volo per benedire il campo dall'alto. Balbo saluta i parenti del compianto Dal Molin. Lo scoprimento della lapide.
« Ginevra » (m. 14): La undicesima Assemblea della Società delle Nazioni.

« Roma (m. 98): Mussolini visita i lavori in corso nella capitale. Alle case convenzionate dell'Istituto delle Assicurazioni. Il duce fra le maestranze dei cantieri. Alla scuola di Via Orvieto. Le casette per gli sfrattati nel quartiere Prenestino. La visita ai lavori di sistemazione a Piazza Bocca della Verità. Sistemazione dei dintorni del colle Capitolino.
Totale m. 214.

Giornale n. 810 (luglio 1931)
« Roma » (m. 16): Ciano e Giurati hanno assistito alla festa dei dopolavoristi ferrovieri.
« Berlino » (m. 36): Le grandi regate nazionali tedesche.
« Pozzuoli » (m. 34): Preventorio antitubercolare della C.R.I.
« Bologna » (m. 27): Adunata di trentamila bersaglieri.
« Hounslow » (m. 15): Virtuosismi equestri di uno squadrone di ussari.

« Milano » (m. 59): Inaugurazione della nuova stazione ferroviaria, alla presenza di Ciano, ministro delle Comunicazioni, in rappresentanza del re.
L'esterno del monumentale edificio. Alcune vedute dell'interno. La cerimonia inaugurale. Il discorso di Ciano.
Totale m. 187.

Giornale N. 1030 (dicembre 1932)
« Roma » (m. 27): Inaugurazione del nuovo auto-parco della C.R.I.
« Berlino » (m. 21): Tre nuovi diplomatici esteri hanno presentato le credenziali al presidente Hindemburg. L'inviato svizzero, Dinicher; quello messicano, Sanchez Majorada; quello italiano, Vittorio Cerutti.
« Agro Pontino » (m. 48): Centri agricoli dell'Agro Pontino bonificato, visti da un aeroplano.
« Londra » (m. 12): Riapertura delle corti legali. La sfilata dei giudici nei caratteristici costumi.
« Napoli » (m. 34): Il trasporto del muro nel quale è dipinto l'affresco del Solimena, su nuovo coro della chiesa di S. Maria Donnaregina.
« Roma » (m. 37): Le opere del regime nel decennale. Inaugurazione di nuove case popolari.
« Londra » (m. 24): Un'adunata di 200 bande musicali per il grande festival al palazzo di Cristallo.
« Roma - Littoria » (m. 42): Mussolini si reca a Littoria su una nuova autovettura ferroviaria che può raggiungere la velocità di km. 118 orari.
Totale m. 245.

Giornale sonoro n. 233 (Anno 1933)
« Tirrena »: Le nuove città d'Italia. Dopo i centri rurali della Bonifica Pontina ecco Tirrena, la nuova città che sorge tra Pisa e Livorno. Città di edifici razionali e terrazze e balconate. Il 21 aprile vi saranno inaugurate due grandi colonie permanenti: della previdenza postelegrafonici e delle ferrovie dello Stato. Titoli: 14,10 - Scena: 56,20 - Tempi: 2'34" - (Luce RCA Photophone).
« Winter Haven » (S.U.A.): Emozionante gara di « fuori bordo » a Winter Haven nello Stato di Florida sull'Atlantico. Titoli: 4,20 - Scena: 30,40 - Tempi: 1'15 - (Fox Movietone)
« Littoria »: Come disciplina ed equipaggiamento le formazioni giovanili di Littoria non hanno nulla da invidare a quelle delle grandi città. S.E. Ricci, Presidente dell'Opera Nazionale Balilla, assiste alle esercitazioni ed al rancio. Titoli: 10,20 - Scena: 23,60 - Tempi: 1'14" - (Luce RCA Photophone).
« Santa Catalina » (S.U.A.): Caccia di foche con il laccio nell'Isola di Santa Catalina (California). Titoli: 3 - Scena: 25 - Tempi: 61".
« Somalia italiana »: S.A.R. Luigi di Savoia Duca degli Abruzzi è morto al suo ultimo posto di combattimento nella Somalia italiana alla quale aveva dato opera e passione di ardimentoso tenace colono. Ecco le tappe della sua mirabile vita:
1889: Guariamarina dell'Accademia Navale;
1894: Campagna di navigazione in Estremo Oriente
1897: Spediizione al Monte S. Elia nell'Alaska
1899: Spedizione al Polo Nord (86,34 gradi di latitudine)
1900: Crociera sulla nave « Liguria » 54.000 miglia
1907: Spedizione al Ruvenzori
1909: Spedizione sull'Himalaja occidentale
1911: Combattimento di Prevesa (Guerra italo-turca)
1913: Comandante in capo della Flotta
1915: Operazioni di salvataggio dell'Esercito Serbo
1919: Spedizione in Somalia. Costituzione della Società Agricola Italo-Somala

1928: Alla scoperta delle sorgenti dell'Uebi Scebeli
1933: Ritorno volontario in Somalia per morire nel villaggio centrale della bonifica da lui creata.

« Precursore ed incarnazione compiutissimi Egli fu dell'Italiano nuovo per il quale il Titolo, il nome, il passato, la tradizione hanno valore solo in quanto siano stimolo al compimento di più grandi doveri ed alla rivelazione di più forti virtù. Il Duca degli Abruzzi è presente fra noi e presente rimarrà nel memore, fedele cuore del popolo ». (Mussolini). Titoli: 49,80 - Scena: 28 - Tempi: 2'50".

« Roma »: Cinquemila dipendenti dell'industria zuccheriera italiana sono venuti a Roma a visitare la Mostra della Rivoluzione. Reso omaggio ai caduti della guerra e della rivoluzione, essi hanno portato a S.M. il Re e al Duce il loro festoso devoto saluto. Titoli: 12,80 - scena: 43,80 - tempi:2'4" - totale m. 301 - totale tempi 11' - (Luce RCA Photophone).

Giornale sonoro n. 411 (Anno 1934)

« Roma »: Il Regime per la razza Littoria. I medici e gli assistenti dell'Istituto Eastman visitano 300 ragazzi. Titoli: 3,60 - scena: 28,40 - tempi: 1'10".

« Berlino »: La commemorazione dell'anniversario della fondazione del Reich. Titoli: 5,60 - scena: 30,60 - tempi: 1.19".

« Livorno »: Come si diventa Ufficiali di Marina. Titoli: 4,60 - scena: 63,40 - tempi: 2'29".

« Tarpon - Springs » (Florida): Come i greci ortodossi celebrano la « Festa della Croce ». Titoli: 4 - scena: 18,60 - tempi: 49" - (RCA Photophone).

« Germania »: In Germania è stata inaugurata la pista « Bob » per le Olimpiadi del 1936. Titoli: 4,20 - scena: 28 - tempi: 1'10" - (UFA Toma Berlino).

« Tripoli »: Opere del Regime: Il palazzo del Governo - Tit.: 4 - scena: 6 - tempi: 21"; La Cattedrale - tit.: 1,60 - scena:9 - tempi 23"; L'Ospedale - tit.: 1 - scena: 4 - tempi: 11"; Il mercato rionale - tit.: 1,40 - scena: 23 - tempi: 53"; La città giardino - tit.: 1,60 - scena 18,40 - tempi: 43" - totale m 261 - tempi: 9'32".

Giornale sonoro n. 751 (18 settembre 1935 - XIII)

« Sidney » (Australia): Quando le mandrie di pecore sono assalite da parassiti che potrebbero arrecare danni al pelo, vengono allora sottoposte ad un bagno di acqua disinfettante che le purifica e le libera da ogni insetto molesto. Titoli: 2 - scena: 18 - tempi: 44" - (Pathè Garette RCA).

« Osaka » (Giappone): Le inondazioni hanno devastato la provincia di Osaka, molti abitanti sono stati sorpresi e travolti dalle acque, i danni materiali si sommano a decine di milioni di « yen ». Titoli: 2 - scena: 20,20 - tempi: 49" - (Invio RCA).

« Parigi » (Francia): Al concorso Lepine si presentano coloro i quali pretendono emulare le aquile con la sola forza dei propri muscoli. I progetti e le realizzazioni, almeno potenziali, non difettano... Per il momento manca soltanto un autentico successo. Titoli: 2 - scena: 28,60 - tempi: 1'7" - (Paramount RCA).

« Parigi » (Francia): Giungere primo al traguardo della traversata di Parigi a nuoto, è l'ambizione di ogni buon « fiumarolo » della Senna. Anche quest'anno la tradizionale gara si è svolta animata di concorrenti e di pubblico. Titoli: 0,80 - scena: 19 - tempi: 43" - (Paramount RCA).

« Londra » (Inghilterra): Su una minuscola piattaforma circolare questa coppia eccezionale eseguisce alcuni arrischiati esercizi a ritmo di danza. Titoli: 2,20 - scena: 32 - tempi: 1'15" - (Pathè RCA).

« Portoferraio »: Tutta la cittadinanza partecipa alla tradizionale Sagra dell'uva che si celebra con l'esposizione delle più ghiotte varietà del prezioso frutto e

di vini prelibati, e con numerosi carri allegorici festosamente addobbati. Titoli: 2,20 - scena: 33,80 - tempi: 1'19" - (Luce RCA).

« Roma »: Per volere del Duce, sono sorti alla periferia di Roma vari nuovi quartieri che vanno di giorno in giorno estendendosi per moderne e salubri costruzioni. Sono rappresentati tutti gli stili, pur prevalendo un novecento razionale; in tutte però molta aria, sole e luce, ampiezza di sale, di finestre e di ingressi. Abbiamo visto il quartiere Milvio ed appare ora il nuovo quartiere di Corso Trieste sorto tra il quartiere Nomentano ed il quartiere Savoia. Il vastissimo quartiere Italia. Titoli: 1 - scena 39,80 - tempi: 1'29" - (Luce RCA)

« Teramo »: Il cardinale Fumasone Biondi, Legato Pontificio, è giunto a Teramo per presiedere l'undicesimo Congresso Eucaristico Nazionale. Una imponente folla di fedeli assiste alla Messa solenne celebrata in Piazza Garibaldi dopo di che il legato del Papa impartisce la benedizione al popolo. Titoli: 0,80 - scena: 21,60 - tempi: 49" - (Luce RCA).

« Trento »: Una semplice suggestiva cerimonia sul Monte Paganella a 2.000 m. sul livello del mare. L'inaugurazione del Faro votivo alla memoria di Cesare Battisti, donato dalla R. Marina al Comune di Trento. Titoli: 0,50 - scena: 12 - tempi: 27" - (Luce RCA).

« Roma »: Al poligono della Farnesina: la grande manifestazione di tiro a segno comprendente l'VIII Gara generale e i Campionati Mondiali cui partecipano 6.000 rappresentanti di 18 Nazioni, è stata inaugurata dal Duce che ha iniziato personalmente i tiri, colpendo il bersaglio con numerosi caricatori. Titoli: 1 - scena: 21,60 - tempi: 50" - (Luce RCA).
Totale: m. 261 - totale tempi: 9'32".

Giornale sonoro n. 901 (10 giugno - XIV)
« Balboa - Panama » (S.U.): La Flotta degli Stati Uniti tocca il primo porto, dopo la partenza dalle basi del Pacifico... i marinai possono ricalcare festosi la terraferma, mentre le navi da guerra sono ancorate nella zona del Canale di Panama. Titoli: 2,20 - scena: 13,20 - tempi: 34" - (PARAMOUNT R.C.A.).

« Monaco » (Germania): 4.500 atleti hanno partecipato a questa corsa propaganda per le Olimpiadi. Titoli: 2,40 - scena: 16 - tempi: 40" - (Ufa RCA).

« Colonia » (Germania): Un nuovo tratto dell'Autostrada Statale Colonia-Dusseldorf attraverso la regione industriale, è stato inaugurato dal Ministro Goebbels e dal transito automobilistico che nel primo giorno raggiunse i 1100 veicoli. Titoli: 0,60 - scena: 13,20 - tempi: 30" - (Ufa RCA).

« Florida Coast » (S.U.): Come la carcassa di una nave da carico naufragata sulle coste della Florida mesi addietro è stata alleggerita dell'acqua che aveva invaso la stiva e, agganciata da un rimorchiatore, trascinata al largo per essere affondata. Titoli: 2,30 - scena: 33,60 - tempi: 1'19" - (PARAMOUNT R.C.A.).

« Milano »: Inquadrando alcuni aspetti della VI Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali, e dell'Architettura Moderna, inaugurata da S.M. il Re. Chiudiamo questa frammentaria visita, con una occhiata alla Mostra dell'Oreficeria italiana attraverso i secoli, che, fra tanti capolavori, espone anche la famosa Saliera del Cellini, del Museo Storico Artistico di Vienna. Titoli: 3 - scena: 64,80 - tempi: 2'29" - (Luce RCA).

« Piacenza »: Fasi dell'incontro femminile di atletica leggera fra le squadre nazionali d'Austria e d'Italia, in cui le nostre campionesse, pur dovendo cedere la vittoria finale alle ospiti per un punto, ottenevano lusinghieri successi affermandosi nella corsa ad ostacoli, nel salto in alto, nella corsa piana di 100 metri, lancio del disco e nel salto in lungo. Titoli: 0,60 - scena: 38,20 - tempi: 1,25". (Luce RCA).

« Roma »: Per il decoro e la bellezza dell'Urbe: vecchie quinte ingloriose crollano da Piazza Madonna a Corso Vittorio Emanuele, per aprire nuove arterie al traffico e mettere in luce lo splendore edilizio del Quartiere del Rinascimento. Titoli: 0,80 - scena 20,40 - tempi: 46' - musica: Santa Poesia. Scherzo di D. Cortopassi - (Luce RCA).

« Battaglia » (Padova): L'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale ha apprestato un nuovo mezzo per la difesa sanitaria della salute dei lavoratori: il grandioso stabilimento idro-termale di Battaglia. S.A.R. il Duca di Genova, S.E. Lantini e il Presidente dell'Istituto on. Biagi hanno presenziato l'inaugurazione di queste Terme che, con un modernissimo e perfezionato impianto, utilizzano le sorgenti d'acqua clorurato-iodo-brom-sodica, e il fango naturale dei laghi termali, noti da secoli per le loro virtù curative. Titoli: 0,60 - scena: 24,40 - tempi: 55" - (Luce RCA).

« Roma »: Echi della solenne celebrazione della Festa dello Statuto nell'Urbe. Il Sovrano, affiancato dal Viceré d'Etiopia Maresciallo Badoglio, passa in rassegna le truppe in Via dell'Impero. I Balilla, le rappresentanze dei Giovani Fascisti, e gli ex combattenti in Camicia Nera e elmetto, aprono la grandiosa sfilata delle Forze Armate di Roma, dinanzi ai Sovrani. Titoli: 1 - scena: 98 - tempi: 3'37". - totale. m. 335 - totale tempi: 12'15" - (Luce RCA).

Giornale sonoro n. 941 (19 agosto 1936 - XIV)

« Ungheria »: Passatempi di studenti durante le vacanze estive: gli Universitari della Associazione « Turul », inquadrati come soldati, lavorano di pala e piccone per costruire terrapieni e raccordi per una linea ferroviaria. Questi altri, della Associazione Universitaria di Debrecen, durante una visita alla Puszta Hortbagy, danno sfogo alla loro esuberanza con suoni e danze. Titoli. 2,30 - scena: 35,60 - tempi: 1'23" - (Magyr RCA).

« Spagna »: Nel campo dei rossi, o truppe ligie al Governo di Madrid. La capitale spagnola, attanagliata dalle truppe nazionali, cerca di sbarrare loro il cammino. A Sud-Est la città di Alcazar si trova già sotto il tiro delle artiglierie nazionali. A Nord, a 52 km. da Madrid, sulla strada che porta a Segovia, l'artiglieria rossa spara incessantemente contro i nazionali che resistono annidati sulle antistanti colline. Arrivano frattanto in camion i rinforzi di truppe che si lanciano al contrattacco. A Sud-est Toledo vive ore di terrore. I rossi, ai quali si sono unite donne armate, hanno costruito barricate e da queste sparano contro la popolazione per impadronirsi della città. La piazza Zodocader di Toledo e molti edifici sono ridotti ad un cumulo di macerie fumanti per effetto degli incendi provocati dalla follia distruggitrice delle milizie rosse. Nel campo dei nazionali frattanto, sbarrate le strade di maggiore comunicazione per evitare possibili sorprese... si procede al giornaliero rifornimento ai volontari. Titoli: 2,40 - scena: 71 - tempi. 2'41" - (Paramount RCA).

« Marsiglia »: Esodo dalla Spagna in rivolta: due navi da guerra, la Nord-Americana « Quincey » e la inglese « Devonshire » hanno imbarcato sulla costa spagnola numerosi americani e inglesi. Scene prese durante il trasbordo dei fuggiaschi su navi dirette al porto di Marsiglia. Titoli - 2,60 (PARAMOUNT R.C.A.).

« Berlino » (Germania): La corsa di Maratona, la classica prova che chiude le Olimpiadi dell'atletica leggera e che è l'esaltazione dell'eroico soldato di Salamina, ha visto la vittoria di un minuscolo atleta giapponese. Titoli: 2,40 - scena: 107 - (Ufa RCA).

« Pescara »: La dodicesima edizione della Coppa Acerbo corsasi sul veloce circuito di Pescara, non è stata benigna per i nostri piloti e per le nostre macchine italiane, le tre auto Union guidate rispettivamente da Rosemayer, Von

Delius e Varzi sono giunte in questo ordine al traguardo. Titoli: 2,20 - scena: 41,20 - tempi: 1'40" - (Luce RCA).

« San Candido » (Trento): Con gli alpini avanguardisti dell'Urbe a San Candido, villeggiatura estiva e 1170 merti fra le Alpi Pusteresi e le Dolomiti Orientali. Dopo il rancio, mentre la più parte si inerpica per le giornaliere esercitazioni, alcuni rimangono a redigere il giornaletto di campeggio. Guai però se qualcuno non funziona: invece di metterlo di ramazza lo si manda a pelar patate. Titoli: 0,60 - scena: 51,80 - tempi: 1'55" - (Luce RCA).

« Sabrata » (Tripoli): Mentre in Roma il piccone demolitore, per la volontà del Duce, continua la sua opera benefica per ridonare alle antiche costruzioni il primitivo splendore, e qui vediamo i lavori che si svolgono per l'isolamento dell'Augusteo... sull'altra sponda si sta ricostruendo quanto il tempo e ancora più l'incuria degli uomini aveva distrutto. La restaurazione del Teatro Romano di Sabrata è quasi un fatto compiuto. Questa ricostruzione archeologica vuole essere anzitutto valorizzazione di tutti i frammenti antichi rinvenuti nello scavo, e conserva, anche dopo il restauro, il pittoresco aspetto di rovina patinata dai secoli. Il fronte scena del teatro ha importanza come esempio di architettura romana dell'epoca Severaina, II sec. dopo Cristo. I tre ordini del colonnato, ricostruiti quasi completamente con frammenti originali, quantunque si trovino nei monumentali ninfei di Leptis Magna e nelle due absidi della Basilica Severiana, hanno però maggiore affinità con lo scomparso septzonio di Roma che Settimio Severo costruì ai piedi del Palatino. Il Governo Fascista ha già disposto che il Teatro sia utilizzato per le rappresentazioni classiche. Titoli: 1,20 - scena: 47 - tempi: 1'45" - operatore: Albertelli - musica inserita: Il Giudizio Universale di Perosi. Totale: m. 288 - totale tempi: 10'31" - (Luce RCA).

Giornale sonoro n. 983 (4 novembre 1936 - XV)

« Berchtesgaden » (Germania): Felice coronamento del convegno italo-tedesco... Il luogo appartato e pittoresco, fra le montagne coperte di pini e di abeti della Baviera, dove sorge la residenza privata di Hitler, e dove il Führer ha ricevuto il Ministro degli Esteri d'Italia S.E. Ciano, e ha comunicato al rappresentante del Governo Fascista la decisione del Governo del Reich di riconoscere l'Impero Italiano d'Etiopia. Titoli: 2,40 - scena: 52,80 - tempi: 2'1".

« Dover » (Inghilterra): Vagabondaggio sulla spiaggia, alla ricerca dei relitti del mare... quello che potrebbe sembrare un passatempo costituisce invece attualmente su queste coste, specialmente dopo una mareggiata, un facile mezzo di... aiutare la barca per questi poveri pescatori. Titoli: 2,60 - scena: 23,40 - tempi: 57" - (Paramount RCA).

« Vienna » (Austria): Il pratico collaudo della solidità di un nuovo ponte sul Danubio. Titoli: 2,20 - scena: 13,30 - tempi: 34 - (SELENOPHON R.C.A.).

« New York » (S.U.): Moda invernale: esibizioni di superbi capi di pelliccia sul giardino pensile di un grattacielo. Titoli: 2,40 - scena: 21 - tempi: 51" - (Paramount RCA).

« Sabaudia »: La Missione degli Industriali Tedeschi in visita a Sabaudia e Littoria durante il suo soggiorno romano. I graditi ospiti al Foro Mussolini. Titoli: 2,50 - scena: 34,20 - tempi: 1'20" - operatore: Risi - musica inserita: Ora Grandiosa di Finò - (Luce RCA).

« San Remo »: Opera del Regime nell'Anno XIV. Visitando nelle sale del Palazzo Comunale la Mostra dei Bozzetti del concorso di secondo grado per un affresco celebrante la Maternità e per un monumento alla memoria della prima Regina d'Italia, per l'assegnazione dei Premi San Remo di pittura e scultura. Il nuovo Ospedale « Vittorio Emanuele III ». Titoli: 0,80 - scena: 36,80 - tem-

pi: 1'22" - operatore: Testi - musica inserita: Danza finale e apoteosi (Le Bouton de Rose) di R. Drigo - (Luce RCA).

« Roma »: Nel XIV Annuale della Rivoluzione il Duce premia 525 capi-famiglia benemeriti della colonizzazione. Titoli: 0,80 - scena: 36,80 - tempi 1'22" - operatore: Climati - musica: solo rumori - (Luce RCA).

« Addis Abeba »: Le prime impronte fasciste ad Addis Abeba... Si aprono nuove strade, sorgono rapidamente nuove costruzioni, si attivano servizi di comunicazione e di trasporto, le officine e i laboratori si moltiplicano... un fervore di rinnovamento pervade la vasta città-giardino impaziente di assumere al più presto un aspetto degno della capitale dell'Impero Italiano d'Etiopia. Titoli: 4,40 - scena: 51,20 - tempi: 2'2" - repertorio - musica inserita: Ouverture in sol di P. Sassoli. Totale: m. 287,60 - totale tempi: 10'31" - (Invio RCA).

Giornale sonoro n. 1195 (novembre 1937)

« Burgos » (Spagna): Il Capo del Governo Nazionale, Generale Franco, presenzia allo stadio di Burgos, alla Festa della Razza, celebrata con eccezionale solennità dal popolo spagnolo, con la partecipazione di delegazioni studentesche: 35.000 raquetes e falangisti convenuti da ogni angolo del territorio nazionale fin dalle Baleari, dal Marocco e dalle Canarie. Titoli: 2,70 - scena: 36,70 - tempi: 1'26" - (Paramount).

« Medias » (Romania): Un impressionante fenomeno naturale nel Nord-Ovest della Romania, dove il sottosuolo è particolarmente ricco di gas che talvolta erompono improvvisi alla superficie con inaudita violenza, infiammandosi e continuano a bruciare ininterrottamente spesso durante interi mesi senza che, a cagione dell'enorme calore sviluppato, ci si possa comunque accostare al cono eruttivo. Titoli: 2,60 - scena: 8 - tempi: 23" (Paramount).

« Rasunda » (Svezia): Danze popolari hanno allietato l'attesa dei 40.000 spettatori convenuti allo stadio di Rasunda per il grande incontro di calcio fra due squadre svedesi. Titoli: 2,60 - scena: 19,80 - tempi: 49" (Svensk).

« Hamburg » (Wisc. USA): Uno spettacolo particolarmente attraente per voi signore... in un allevamento di volpi argentate che lancerà quest'anno sul mercato 8000 pelli per un valore di due milioni di dollari. Ed ora un'occhiata all'asta dove le preziose pelli vengono pagate a peso d'oro. Titoli: 2,20 - scena: 26,80 - tempi: 1'30" - (Paramount).

« Battaglia Terme »: Il Ministro delle Corporazioni, S.E. Lantini, presenzia la inaugurazione del nuovo padiglione annesso allo stabilimento termale dell'Istituto che ospita attualmente per la cura 330 operai. Titoli: 2,20 - scena: 14,20 - tempi: 36" - (Luce).

« Castelgandolfo »: S.S. Pio XI prima di lasciare la residenza estiva di Castelgandolfo per rientrare nella Città del Vaticano impartisce la benedizione alla cittadinanza dal balcone centrale del Palazzo Pontificio. Titoli: 0,80 - scena: 19,20 - tempi: 44" - (Luce).

« Milano »: Un'occhiata al X Salone dell'Automobile, aperto a Palazzo dello Sport, grande rassegna della produzione, mirabile per varietà e originalità delle nostre industrie automobilistiche, corredata dai grandi padiglioni dell'autarchia e del veicolo industriale che, con la sezione delle strade, con una serie di diagrammi e fotografie documenta l'immenso sforzo fatto dal Regime per migliorare e completare la rete stradale della penisola e per creare quella colossale dell'Impero. Nella sala dell'autarchia la grande industria presenta i veicoli e i grossi trasporti che funzionano con carburanti succedanei; gassogeni, motori a gas, accumulatori elettrici che hanno raggiunto ormai tal grado di perfezionamento da farli considerare convenientissimi oltreché necessari all'indi-

pendenza economica della Nazione. Titoli: 0,60 - scena: 27,20 - tempi: 61" - operatore: Lenci - musica: « Mattutino di caccia » di A.V. Manno - (Luce).

« Guidonia »: Panorami del nuovo comune di Guidonia, città delle esperienze e dell'ordinamento aereonautico. Il nuovo centro che ricopre l'area di 8.141 ettari è costituito da ridenti villette e palazzine allineate in ampi viali e strade dai nomi dei pioneri ed eroi dell'aria... Partendo dall'ingresso del Centro sperimentale il Viale Leonardo da Vinci, largo 25 m., porta alla Piazza Centrale dove sorgono la « casa del Fascio », il Palazzo della Podesteria, l'Ufficio Postale, il Cinematografo del Dopolavoro, la Scuola, la Banca ed altri fabbricati. Sulla facciata della « Casa del Fascio » è riportato il proclama del Duce per la fondazione dell'Impero. L'alta Torre Littoria domina la cittadina e ne caratterizza il centro. Guidonia è destinata ad ospitare per ora 2.500 abitanti: ma ci appare gremita di un popolo enorme accorso per il rito inaugurale presenziato dal Fondatore dell'Impero; accolto da altissime manifestazioni di entusiasmo e di amore. Titoli: 0,80 - scena: 141,20 - tempi: 5'11' - operatore: Albertelli, Abbati, Bonicatti - musica: « Al Popolo Romano » di A. D'Elia. Totale tempi: 11'14" - totale m. 307 - (Luce).

Giornale sonoro n. 1194 (dicembre 1937)

« Watfront »: La marcatura dei bovini di una grande fattoria agricola nel Nord Dakota.

« Le Perreux »: Presentiamo l'esatta riproduzione in scala ridotta di 1/40 del « Terrible », nave da guerra della Marina Francese che, come si vede, è interamente radiocomandata. Titoli: 2,60 - scena: 32,8 - tempi: 1'17" - (PARAMOUNT).

« Rawicz » (Polonia): La gioventù scolastica di questa città della Polonia partecipa con fervida attività ad un concorso di modelli aereostatici ripieni di aria calda. Titoli: 2,30 - scena: 24,80 - tempi: 59" - (Pat).

« Londra » (Inghilterra): Curiosità per i bibliofili. Uno dei più piccoli libri del mondo è questa storia dell'incoronazione di Giorgio IV che consta di 300 pagine contenenti 3.000 parole; ogni facciata ne ospita in media una trentina scritte, come si vede, a mano, con scrupolosa esattezza e incredibile pazienza. Titoli: 2,20 - scena: 14,30 - tempi: 32" - (Paramount).

« Roma »: nel XV annuale della Marcia su Roma, il Duce dà i primo colpo di piccone nella zona del Foro dove si estende il poligono della Farnesina, sul terreno dove sorgerà la Casa Littoria, il monumentale edifico che sarà uno dei più grandi del mondo, occupando un'area di 17.000 mq., con una cubatura che si può ragguagliare a quella complessiva di 20.000 fra le più grandi corazzate. Il palazzo sarà alto 55 metri e avrà 800 ambienti spartiti in 10 piani due dei quali interrati, e si aprirà su una piazza di 160.000 mq. — 14 volte più vasta di piazza Venezia — che potrà contenere fino a 600.000 persone. Titoli: 2,20 - scena: 22,40 - tempi: 54" - operatore: Bonicatti, Abbati - musica: « Mosso vigoroso » di E. Carabella - (Luce).

« Grazzano »: Grazzano Monferrato, che ha dato i natali a Pietro Badoglio accoglie festosamente il Duca di Addis Abeba. Il Maresciallo, con rito semplice e austero, procede all'inaugurazione dell'Asilo Infantile « Antonietta Badoglio » dedicato alla eletta memoria della madre. Il Vescovo di Casale ha impartito la benedizione ai locali dove i fanciulli di Grazzano verranno educati fascisticamente. Titoli: 1 - scena: 23,60 - tempi: 54" - operatore: Abbati - musica: « Grandiosissimo » di Fascetti - (Luce).

« Roma »: La consegna al Duce dell'ultimo volume dell'Enciclopedia Italiana, opera monumentale di cultura portata a termine con puntualità fascista. Tito-

li: 0,60 - scena: 8,60 - tempi: 20" - operatore: Albertelli - musica: « Allegro finale » di A. Rossellini - (Luce).

« Torino »: Fra il grandioso complesso di opere create dal Fascismo a Torino nell'anno XV e inaugurate dal Ministro Segretario del Partito e dal Ministro delle Finanze, il primo posto spetta al risanamento di Via Roma: poderosa realizzazione portata a compimento in meno di 29 mesi dal primo intervento risanatore del piccone. Sono stati costruiti 19 isolati sopra un'area di 60.000 mq. nella quale sono state ricavate oltre all'allargamento di Via Roma da 11 m. a 28 m., 4 nuove vie e una piazza di 26.500 mq. Per 340 m. si susseguono le poderose moli dell'altezza di circa 30 m. con portici architravati retti da colonne di 7 m. Nel salone e nella galleria ricavate sotto il piano di Via Roma è ospitata la VI Mostra Nazionale della Meccanica e della Metallurgia inugurata da S.E.Starace. Titoli: 0,80 - scena: 39,60 - tempi: 1'28" - operatore: Jannarelli - musica: « Bimbe d'Italia » di G. Blanc - (Luce).

« Roma »: L'obelisco di Axum, il tredicesimo monumento che, attraverso i secoli, Roma ha portato nella sua cinta augustea dalle terre dell'Africa, inaugurato nella Piazza di Porta Capena dal Governatore dell'Urbe alla presenza del popolo e delle rappresentanze del Regime. Titoli: 0,60 - scena: 25,40 - tempi: 57" - operatore: Climati, Testi - musica: Opera « Re Lear » marcia di G. Ghislanzoni. totale tempi: 8'14" - totale m. 225 - (Luce).

Giornale sonoro n. 1519 (24 maggio 1939 - XVII)

« Roma »: Settemila organizzati della Gioventù Italiana del Littorio hanno partecipato in Roma alle finali nazionali dei Ludi Juveniles della Cultura, dell'educazione fisica e dello sport, nelle severe gare d'arte in cui i giovani concorrenti si sono cimentati con una sensibiltà e talento artistici veramente notevoli... nelle varie competizioni sportive che hanno dato luogo ad animatissime dispute degli ambìti posti d'onore in ogni prova di questa imponente manifestazione, che ha visto anche il ritorno di antichi e classici sport, la giovinezza fascista ha riconfermato di essere, con la sua disciplina ed il suo ardore agonistico, la garanzia più certa per il luminoso avvenire della nuova Italia. A conclusione dei Ludi, il disegni e i plastici meglio classificati nei concorsi artistici, che svolgono il tema: una composizione di labari, moschetti, bandiere, mitragliatrici, sono stati raccolti nella galleria della Casa delle Armi al Foro Mussolini, insieme ai migliori lavori premiati nella passata edizione della manifestazione, e la pregevole Mostra che testimonia il senso d'arte dei giovanissimi, è stata inaugurata dal Ministro Segretario del Partito accompagnato nella sua visita dal Ministro dell'Educazione Nazionale e da numerose altre personalità. Titoli: 1,90 - scena: 46,50 - tempi: 1'46" - operatori: Ventimiglia, Bonicatti - girati: m. 100 - 50 - utilizzati: m. 48 - musica: Scherzo in Stile classico di C.A. Pizzini - (LUCE).

« Bucarest » (Romania): La Romania ha celebrato la sua festa nazionale con una parata militare aperta dalla messa da campo, secondo il rito Ortodosso, presenziato da Re Carol, dal Voivoda Michele, dal Presidente del Consiglio Calinescu, dagli altri membri del Governo e dalle rappresentanze diplomatiche. Titoli: 1,80 - scena: 21,40 - tempi: 51" - (Paramount).

« Venezia - Torcello »: Con un caratteristico raduno velico-peschereccio — dopo il rito religioso del mattino — si sono iniziate sullo specchio d'acqua dell'isola di Torcello le celebrazioni indette per il XIII Centenario della Basilica di Assunta, fondata nel 639, sotto l'imperatore Eraclio, per ordine dell'Esarca di Ravenna Isaccio. Alla processione acquea, benedetta e presieduta da S.E. il Vescovo Ausiliare in rappresentanza del Patriarca Cardinale Piazza, hanno partecipato alcune centinaia di barche di Burano, Torcello e Treporti, festosamente

imbandierate e addobbate, che mettevano una gaia nota policroma nella cornice dell'isola. Titoli: 1,80 - scena: 37,40 - tempi: 1'26" - operatori: Ruffini - girati: m. 284 - utilizzati: m. 38 - musica: Canzone alla Veneziana di A. Cantarini - (Luce).

« Hsinking » (Manciukuò): Presentiamo una diva canora del cinema mancese: la signorina Li, in una caratteristica canzone d'Estremo Oriente. Titoli: 1,50 - scena: 38,40 - tempi: 1'28" - (Manshu).

« Cremona »: Il primo tentativo di richiamare gli artisti alla realtà storica dell'Era Mussoliniana, si è compiuto con l'apertura della Mostra delle opere ammesse al Premio Cremona, inaugurata dal Ministro della Cultura Popolare S.E. Alfieri, che era accompagnato da S.E. Farinacci, e che è stato ricevuto dal Vescovo di Cremona nel Palazzo del Comune, dove 80 opere che denotano le eccellenti doti degli esecutori, svolgono il tema obbligato per il premio A; ascoltazione alla radio di un discorso del Duce. Altre 50 opere sul secondo tema: stato d'animo creato dal Fascismo, sono esposte nel palazzo di Cittanova. Titoli: 2 - scena: 16 - tempi: 39" - operatore: Martini - girati: m. 96 - utilizzati: m. 17 - musica: Solenne, di A. Escobar - (Luce).

« El monte - CAL » (S.V.): Giornata di Esami alla scuola dei leoni acrobati... dove si vede come uno spodestato re del Deserto, dopo 6 mesi di costante allenamento si è lasciato persuadere ad emulare una danzatrice sulla corda, con tutta la grazia e leggerezza consentite dalla sua rispettabile mole, e dalle sue formidabili zampe. Titoli: 1,70 - scena: 25,40 - tempi: 59".

« Entotto » (A.O.I.): Opere del Regime nell'Impero. Il centro idrico di potabilizzazione di Entotto è la più notevole per mole di utilità fra quante siano state inaugurate nell'annuale dell'Impero, per completare l'attrezzatura di Addis Abeba. Al centro idrico confluiscono 4 acquedotti provenienti dalle sorgenti di Entotto, Menemere Kabir, Kelena e Kedana Meret, che fruttano una massa di acqua dai 1.500 ai 3.000 metri cubi al giorno, che viene qui potabilizzata. L'impianto completo, che è stato costruito in meno di dieci mesi dal Genio Militare, consta di una vasta sala nella quale si succedono le vasche di miscelazione, di clotuazione, e di filtrazione a granito di quarzo. L'impianto che fornisce così la capitale di acqua potabile attraverso 4 acquedotti scendenti dalle colline di Entotto, è stato inaugurato da S.A.R. il Viceré Duca d'Aosta che, subito dopo, si è recato ad inaugurare l'imbandierato villaggio dell'Ala Littoria, che s'intitola a Piaggio, e dove in vari, razionali edifici sono radunate le abitazioni degli equipaggi, il loro Circolo, e gli uffici dei dirigenti alle nuove officine di revisione per motori d'areoplani civili e militari. Titoli: 2,30 - scena: 63 - tempi: 2'23". Totale tempi: 9'32" - totale m. 261 - (Luce).

Giornale sonoro n. 1602 (ottobre 1939)

« Roma »: Nuove opere nell'Urbe. Il Ministro dei Lavori Pubblici, S.E. Cobolli Gigli, assiste alla posa dei cassoni per i piloni del nuovo ponte Africa, che allaccerà la stazione di Trastevere con il viale Africa, attraverso il quartiere Testaccio. Titoli: 1,80 - scena: 28,60 - tempi: 1'6" - operatore: Urbani - musiche: « Truppe motorizzate » di E. Carabella - (Luce).

« La Jolla » (Calf. USA): L'ultima gara di nuoto della stagione in California è una difficile prova cambattuta contro le lunghe ondate che si infrangono su questa pittoresca spiaggia che risponde al nome spagnolo di « Il Gioiello ». Walter Stewart, già vincitore lo scorso anno, si è aggiudicato la gara nel campo maschile, e, poco dopo, salutavamo in Florence Cadwic la prima donna giunta alla meta. Titoli: 2 - scena: 33,20 - tempi: 1'17" - (Metrotne).

« Milano »: 42 atleti hanno preso parte alla Maratona Nazionale; con partenza dallo Stadio Civico, a conclusione delle gare per il Gran Premio della Fidal.

Roccati, del Dopolavoro Azienda Tubi Metallici di Torino, vince la classica prova coprendo i 42 km. del percorso in 2 ore 35' e 3/5. Titoli: 1,60 - scena: 33,60 - tempi: 1'17" - operatore: Abbati - musica: « Littoriali della neve » di E. Carabella - (Luce).

« Stoccolma »: L'ultima parata sotto la vecchia bandiera del Reggimento Reale recentemente riorganizzato. Titoli: 2,20 - scena: 27,20 - tempi. 1'4" - (Svensk).
« Pannonia » (Ungheria): Raccolto per la trebbia sugli sterminati campi di frumento della Pannonia Ungherese. Titoli: 1,80 - scena: 43,40 - tempi: 1'39" - (Repertorio).

« Londra » (Inghilterra): Mentre la guerra segna il passo, nella Capitale Britannica si procede senza interruzioni alla messa in opera delle misure antiaeree isolando edifici e autopompe con ammassi di sacchi si sabbia. « Conservatevi calmi, conservatevi freschi »: giocando sulle parole questo venditore di gelati ha trovato una pubblicità di occasione! Grandi escavatrici estraggono dai parchi la sabbia occorrente per i ripari antiaerei. Pattuglie militari sorvegliano il movimento delle stazioni, i posti di dogana. Anche i vari spostamenti di artiglieria antiaerea vengono circondati da alti spalti di sacchi di sabbia. Ininterrotta prosegue l'evacuazione della popolazione civile, e particolarmente l'esodo dei bambini. Titoli: 2,40 - scena: 62,20 - tempi: 2'21" - musica inserita: « Fantasia drammatica » di V.A. Manno - (Paramount n. 36).

« Roma »: Il Presidente dell'Esposizione di New York, accompagnato dal Senatore Cini, visita i lavori dell'E. 42. L'esame dei plastici e dei bozzetti di quest'opera grandiosa e magnifica, ha suscitato l'esplicita ammirazione del signor Grover Whaler, che ha dichiarato la viva simpatia suscitata in America da questa Olimpiade della civiltà, considerata il simbolo e l'auspicio più alto del lavoro per la pace tra i popoli che l'Italia di Mussolini svolge con tenacia e con fede veramente romana. Ma lasciamo la parola all'ospite...
Il palazzo della Civiltà, il Palazzo degli Uffici e quello dei Ricevimenti hanno suscitato la particolare ammirazione del competente ospite.
L'ospite si è quindi recato agli scavi di Ostia che gli hanno offerto coi loro imponenti ruderi l'indelebile segno della millenaria grandezza di Roma. Titoli: 1,80 - scena : 58, 30 - tempi 2'12" - operatore: Danicelli - musica: « Apoteosi » di V. Fucile. Totale tempi: 10'58" - totale m. 300 - (Luce).

DOCUMENTARI

« Dall'acquitrino alle giornate di Littoria » (1933?)
« E' la sintesi documentaria della gigantesca bonifica della zona pontina, un seguito di visioni solenni, concentrate in un ritmo progressivo ed entusiasmante. Triste solennità della palude infinita e mortifera, solennità delle opere e delle macchine che redimono la terra e la fertilizzano, e il prodigio del sorgere di Littoria, donde infine si eleva, a segnare le strade per il loro futuro, l'alta parola del Duce ».
Commento sinfonico composto espressamente. Titoli: 6 - scena: 380 - tempi: 14'6".

« Nuovi aspetti dell'Urbe » (1936?)
« Le grandi vie monumentali, le zone archeologiche sistemate, l'isolamento del Campidoglio. Visioni dell'Urbe rinnovata nei suoi aspetti imperiali ». Titoli: 47 - scena: 300 - tempi: 12 '40".

UGO MULAS

NOTE SU UGO MULAS

di Tommaso Trini

La mostra che la rinnovata Biennale di Venezia dedica a Ugo Mulas, la terza dopo quella di Parma nel '73 e l'attuale rassegna in corso al Kunsthalle di Basilea, accoglie un ciclo di oltre 280 fotografie in parte inedite, quelle appunto delle Biennali veneziane, insieme con le più note « Verifiche », che per il fotografo segnarono l'apice del suo lavoro creativo e la conclusione della sua vicenda umana. Entrambi i lavori richiedono ancora uno studio suppletivo oltre le buone analisi già avanzate.
Sebbene Mulas considerasse essenziali ai fini della sua opera le sue estreme verifiche del linguaggio fotografico, e tenesse in minor conto i suoi reportages veneziani, in minima parte editi da riviste d'arte e per lo più realizzati come periodica archiviazione di incontri personali a cui il fotografo partecipava ormai da protagonista, noi possiamo ritenere importante il materiale fotografico sulle Biennali per più motivi.
Non solo costituisce con le sue migliaia di fotogrammi una documentazione abbastanza unica sulle ultime nove edizioni della rassegna a gran formato festival, ma costituisce anche il lascito di Mulas meno esplorato a causa dei suoi tratti caratteristici e proprio in questi: un ritrovarsi periodico, con ritorni confidenziali, con rapidi appunti casuali, una pungente curiosità a tratti per la divagazione di simili feste, e solo la possibilità di insistere nell'annotazione quando un artista, raramente un'opera, calamitava l'obiettivo fotografico. Riprendere questo materiale, inoltre, per ordinarlo nella presente mostra, ha significato mettere mano all'archivio di Mulas per la prima volta senza la sua guida. Ciò è stato fatto rispettando quanto da lui era stato già deciso (scelta di fotogrammi, formato, sequenze), e aderendo ai più significativi nuclei che i film via via presentavano. Tuttavia lavorare sull'archivio non poteva non riproporre i più generali problemi intorno all'opera di Mulas e alla fotografia.
Come abbia fotografato, con quanta lucida riflessione sull'uso sociale del medium, e attraverso quali analisi del linguaggio fotografico, Mulas stesso lo ha spiegato con estrema chiarezza. Ma sono ancora le sue immagini a consegnarci in modo quasi elementare il metodo di apprendimento della cultura e di critica della cultura che, tutto sommato, è stato il suo modo di concepire e usare la fotografia. Benché abbia privilegiato il mondo dell'arte, la meditata visione dell'atto creativo, Mulas non è stato solo il celebre fotografo di alcuni dei maggiori artisti contemporanei (Calder, Duchamp, gli artisti pop, Fontana, Melotti, Newman,

e decine di altri). Severamente è passato anche attraverso la fatica del mestiere, dell'attività professionale, del lavoro commerciale, senza falsi estetismi e senza sfuggire alle contraddizioni del suo ruolo.

La realtà, per Mulas, passava attraverso la mente prima ancora che attraverso l'obiettivo. Le sue immagini inseguono, non tanto una filosofia del mondo (come nei grandi fotografi del passato), né solo una strategia dell'azione (come nei reporters della grandezza di un Capa), ma la coscienza critica della funzione delle immagini nell'attuale civiltà inflazionata dalle riproduzioni fotomeccaniche. È un'opera, la sua, che trascorre dalla storia della fotografia a quella dell'arte, non solo in virtù della qualità e dell'intelligenza espresse dalle sue immagini, ma per il fatto che ha interrogato instancabilmente la natura e il funzionamento delle strutture visive. Meglio, Mulas ha dimostrato nella prassi come la fotografia e l'arte agiscano ormai in una medesima struttura comunicativa; e lo ha fatto tanto meglio quando verso il '70 ha praticamente smesso di impegnarsi con gli artisti, con l'opera altrui, e ha creato, con le « Verifiche », un discorso autonomo e fondamentale, prematuramente interrotto.

Queste verifiche, nate dal laboratorio, realizzate nello spazio critico che c'è tra il fotografo e le sue macchine, e non oltre queste protesi dell'occhio contengono in forma didattica (autodidattica, poiché Mulas, che pur conosceva a fondo i problemi posti dalla storia della fotografia, non ha mai agito mediante filtri colti) il pensiero di un fotografo creatore, pareggiato con quello di vecchie (Duchamp) e recenti (concettualismo) forme analitiche dell'arte.

Per Mulas non è mai stata questione di fare « fotografie artistiche », formalmente belle, uniche per avere rapinato l'attimo fuggente o per avere rincarato il significato di una realtà già carica di significazione; né di surrogare col suo obiettivo i mezzi e le finalità dei pittori. I suoi documenti, che lui voleva impersonali, ma che pure ci restituiscono tutto il suo teso coinvolgimento, dicono invece di una terza via tra la semplice riproduzione e l'atto creativo o reputato tale; una via che Umberto Eco gli ha riconosciuto come « critica fotografica », un esercizio critico svolto nel mezzo dell'azione ed esercitato non solo nei confronti delle opere d'arte ma anche dello spettacolo del mondo. Invece di costruire la « bella foto » o di volere catturare la « felice coincidenza » — che sono semplici volontà d'espressione — ha cercato di penetrare le strutture formali e simboliche con cui la realtà si manifesta, fotografandola per sequenze di immagini, cogliendone il basso continuo più che l'acuto espressivo, come un analista del mondo delle apparenze.

Rispetto all'arte, ha fatto qualche cosa di più che rivelare il senso e la verità delle opere che fotografava. Da Duchamp a Fontana a Newman vedeva rinnovarsi l'idea che l'arte è soprattutto pensiero, attesa, riflessione, non fare oltre che fare, e ovunque gli è stato possibile ha fotografato questo non-fare. L'artista si faceva spettatore al pari del fotografo. Nella misura in cui l'arte contemporanea ha contrapposto l'estetica dello spettatore (attivo, partecipe, creativo) alla tradizionale estetica dominata dalla figura del creatore, Mulas è stato lo Spettatore per eccellenza. Si può considerare il suo lavoro fotografico nell'arte come la prima storia

dell'arte moderna concepita e realizzata dal punto di vista dello spettatore.
Ma ciò che più conta è sapere guardare alle vicende di Mulas con la semplice lucidità che era la sua, che lo ha fatto agire con attitudini fresche e comportamenti nuovi. Non basterà applicare modelli sofisticati di lettura e filtri colti di interpretazione, per chi voglia comprenderlo come un modello di comportamento, nell'inutilità di imitarne i risultati.

DOCUMENTI

« La mia attività ufficiale di fotografo è cominciata con la Biennale di Venezia del 1954. Allora non avevo nessuna pratica, e nessun'arte. Ero partito da Milano con Mario Bondero senza una ragione precisa tranne che la voglia di avvicinare questo mondo in una maniera più coinvolgente. Per questo genere di operazioni, la macchina fotografica è la più adatta, perché, e la cosa valeva allora soprattutto, quando uno ha una macchina fotografica, riesce quasi sempre a passare ed entrare dapertutto... Inoltre c'erano pochissimi fotografi alla Biennale, e quei pochissimi erano desiderati dai pittori che stavano volentieri al gioco: tutto era condotto con una certa ingenuità sia da parte loro che nostra.
In un certo senso il mio atteggiamento di allora era utilitaristico: mi servivo degli avvenimenti, delle persone per allargare il mio raggio di azione, e anche il mio potere. Fotografavo senza nessuna intenzione di capire che cosa stava accadendo, e succedeva sempre qualcosa.
Allora si credeva molto a questi avvenimenti; sia io come fotografo che gli artisti stessi che il giro che sta intorno agli artisti, prendevamo sul serio la Biennale in un modo molto genuino, come gran festa per tutti: il piacere di andare a Venezia, che non era indifferente, il piacere di incontrare gente nuova, di vedere cose nuove, di assistere a qualcosa di veramente importante. Il mio lavoro consisteva nel cercare di dare un'idea di questa festa. Della Biennale del '56 ho perso tutti i negativi, li lasciai troppo in acqua e si sciolsero, ma con la Biennale del '58, e poi in quelle del '60, del '62, del '64, ho sempre più precisato l'aspetto festoso dello stare insieme, del guardare, dell'esibire e dell'esibirsi, che nei pittori non mancava di aspetti autopubblicitari. Fotografavo tutto: non solo quelli che mi sembravano gli artisti più notevoli o le cose importanti: non che mancasse la volontà di scegliere, ma sentivo che il mio non poteva essere un atteggiamento da critico, non c'era da capire qualcosa in particolare, non c'era da fare qual cosa quanto da registrare. Con l'edizione 1964 la Biennale ha toccato il suo vertice, per importanza, poi è cominciato il declino: nel '68, la contestazione, la polizia che pesta i pittori, ha assunto un valore indicativo, di fine. La mia ultima foto, in un certo modo, è quella di un pittore trascinato via da un gruppo di poliziotti sotto i portici del caffè Florian, in un ammasso di elmetti, di manganelli ».

(da « Ugo Mulas, La fotografia », a cura di Paolo Fossati, Einaudi, Torino 1973).

UGO MULAS è nato a Pozzolengo (Brescia) il 28 agosto 1928 ed è scomparso a Milano il 2 marzo 1973. Dopo gli studi classici frequenta la facoltà di Giurisprudenza, che abbandona per dedicarsi, nel 1954, alla fotografia. Collabora ben presto alle maggiori riviste (Illustrazione Italiana, Vogue, Domus, Art International) e sui reportages e il lavoro commerciale in studio fa prevalere l'assidua frequentazione degli artisti e delle loro opere.
Nel 1962 fotografa lo scultore David Smith a Voltri e collabora al libro « David Smith » (University of Pennsylvania, 1964). Intanto ha già completato « Invito a Venezia » (Mursia, Milano 1960).
Nel contempo comincia a fotografare Alexander Calder a Spoleto, è questa l'opera intorno a cui più ha lavorato e che ha ripreso in Francia nel '68-'69 per il libro « Calder » (Silvana, Milano 1969; Thames & Hudson, London 1971).
Nel 1964, dopo la Biennale veneziana in cui si afferma la pop art, si reca a New York dove fotografa gli artisti pop nei loro studi per un libro, con testo di Alan Solomon, pubblicato tre anni dopo: « New York, Arte e persone » (Longanesi, Milano 1967; Holt Reinhart & Wiston, New York 1967; Lumen, Barcellona 1967).
Nel 1965 fotografa Marcel Duchamp a New York e più tardi selezionerà una cartella grafica di dieci foto di Duchamp (Multicenter Grafica, Milano 1972).
Si interessa anche al teatro, fotografa alcuni spettacoli di Strehler al Piccolo di Milano, e in seguito collabora con Puecher firmando come scenografo (scene costruite con fotografie) « Giro di Vite » alla Piccola Scala e il « Woyzec » al Comunale di Bologna.
Altri artisti particolarmente seguiti da Mulas sono Lucio Fontana, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro, e Fausto Melotti. Ricordiamo tra i suoi libri: « Alik Cavaliere » (Schwarz/Pozzo, Milano - Torino 1967); « Con Marianne Moore » (Scheiwiller, Milano 1968, in collaborazione con Annalisa Cima); « Allegria di Ungaretti » (Scheiwiller, Milano 1969, in collaborazione con Annalisa Cima); Fausto Melotti, « Lo spazio inquieto » (Einaudi, Torino 1971).
Sul filo di riflessioni iniziate nel '68, Mulas apre nel 1970 la serie delle sue « Verifiche » come lavoro autonomo sul linguaggio fotografico. Due di esse — « Omaggio e Nièpce » e « Autoritratto per Lee Friedlander » — sono edite in numerosi esemplari dall'Ariete Grafica, Milano 1971.
Dopo la sua morte, escono i libri: « Fotografare l'arte » (Fabbri, Milano 1973, in collaborazione con Pietro Consagra); « Ugo Mulas, La fotografia » (Einaudi, Torino 1973); « Ugo Mulas, Le Biennali » (Einaudi, Torino 1975, in preparazione).
All'opera di Mulas sono state fin qui dedicate due mostre postume: All'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma (Palazzo della Pilotta, maggio 1973), e alla Kunsthalle di Basilea (Ottobre 1974), con la pubblicazione di importanti cataloghi.

I fascicoli per il Settore Cinema e Spettacolo Televisivo, usciti durante le manifestazioni, sono stati curati da Bruno De Marchi, Floriana Maudente e Vittorio Michielon; « Cronaca sul fascismo » è stato curato da Andrea Gobetti, Paolo Gobetti e Vittorio Michielon; il fascicolo « Cinema comunicazione intervento » è stato curato da Carlo Ansaloni, Lola Bonara, Alberto Conti, Paolo Crivelli, Livio Fantina, Diego Fragiacomo, Antonio Manca, Fawzia Mascheroni, Riccardo Napolitano, Maurizio Negri, Sandro Scandolara, Lidia Serenari e Sandro Zambetti. Per il Settore Teatro e Musica, i fascicoli sono stati curati da Dario Ventimiglia. Per il Settore Arti Visive e Architettura, sono stati curati da Francesco Dal Co.

Si ringraziano vivamente per il prezioso aiuto gli organi dirigenti della Biennale, Presidente, Segretario Generale, Conservatore dell'Archivio, Direttori, i funzionari dell'Ente e i collaboratori tutti.

BIANCO E NERO

Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo

Indici generali dei fascicoli monografici dell'annata XXXV

1974

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Indice dei fascicoli monografici 1974

Fascicolo 1/2

Fascicolo 3/4

Fascicolo 5/8

Settore Teatro e Musica

Settore Arti Visive e Architettura

Biografia

Indice dei film presentati alla Biennale di Venezia '74

Indice dei registi dei film presentati alla Biennale di Venezia '74

Indice teatrale

Indice dei registi teatrali

Indice per autori

(a cura di *Franco Mariotti*)

SETTORE ARTI VISIVE E ARCHITETTURA

I PROGRAMMI

Anno XXXV - fascicolo 9/12 settembre-dicembre 1974
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV